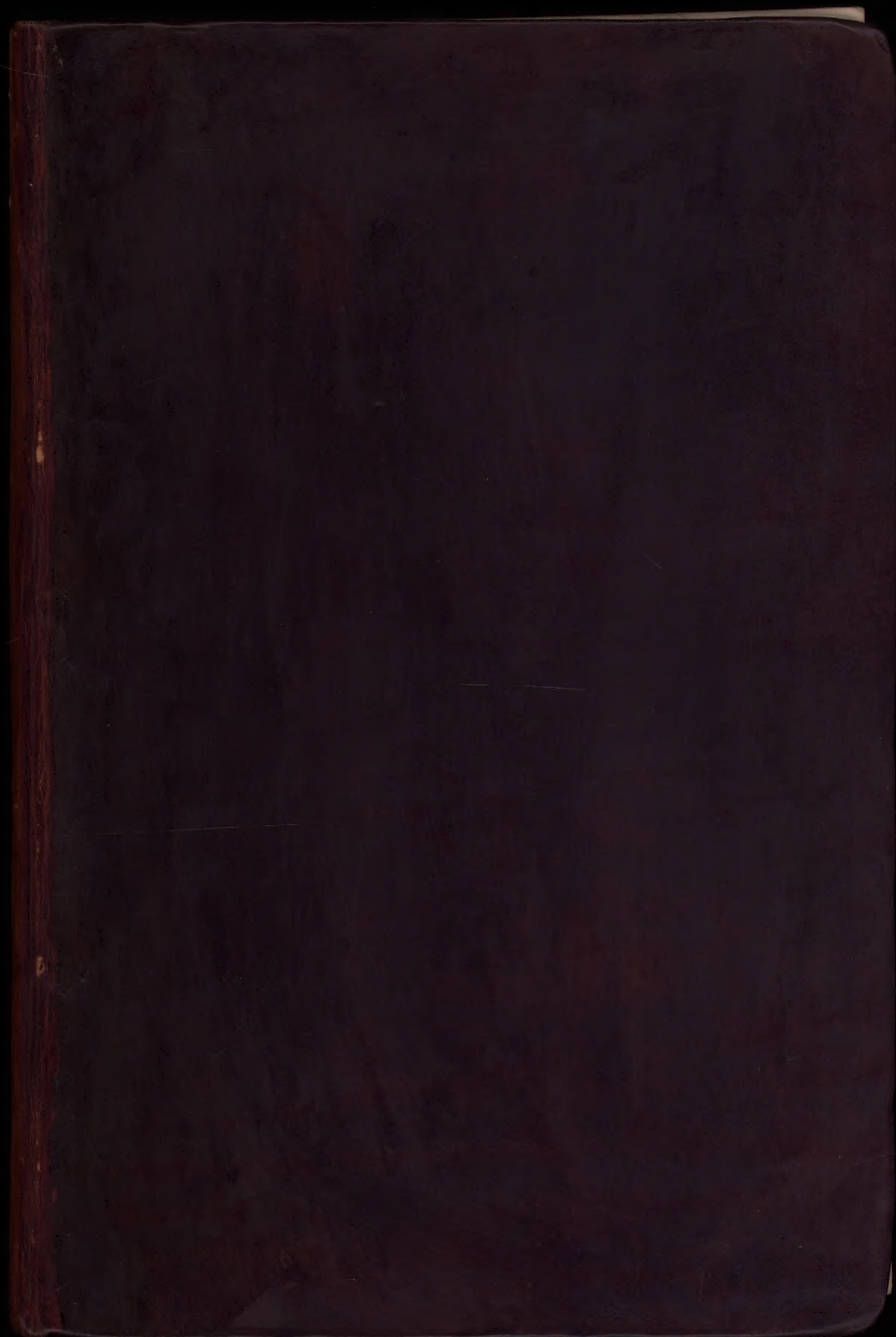



VIRTUTE NON VERBIS
Lansdowne

France

131 Cicero on Phidias

CN

LETTRES

ÉCRITES DE LONDRES A ROME,

ET ADRESSÉES

A M. CANOVA.

NOTE DE L'ÉDITEUR.

L'Éditeur de ces Lettres ne fait pas un abus de confiance en les publiant. Quoiqu'elles aient été écrites pour lui seul, il se trouve autorisé à en faire part au Public, d'abord par le consentement de l'auteur, et ensuite par l'espérance que ce qu'elles contiennent ne sera pas sans intérêt pour les amis des arts.

LETTRES

ÉCRITES DE LONDRES A ROME,

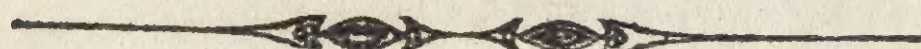
ET ADRESSÉES

A M. CANOVA;

SUR

Les Marbres d'Elgin, ou les Sculptures du temple de Minerve à Athènes:

Par M. QUATREMÈRE DE QUINCY.



A ROME.
1818.

LETTRES
ÉCRITES DE LONDRES A ROME,
ET ADRESSÉES
A M. CANOVA;
SUR
Les Marbres d'Elgin, ou les Sculptures du temple de Minerve à Athènes.

LETTRE PREMIÈRE.

Londres, 6 juin 1818.

Mon Ami,

Ce que vous m'aviez écrit de Londres, pendant votre séjour en cette ville, sur les sculptures du temple de Minerve à Athènes, sculptures dont l'Europe devra la jouissance et la conservation au zèle ar-

dent et éclairé de mylord comte d'Elgin, et ce que vous m'avez récrit depuis votre retour à Rome, fit naître en moi, je ne puis le dissimuler, une double impression qu'il m'étoit assez difficile de m'expliquer. C'étoit un sentiment tout à la fois de confiance et de doute. Ne pouvant, d'une part, suspecter ni votre goût ni votre franchise, je me sentois obligé de vous croire sur ce que vous m'écriviez du haut mérite de ces ouvrages; d'autre part, je ne savois dire quel secret motif me disposoit à rabattre quelque chose de la valeur que vous leur donniez.

La vue de ces ouvrages, en dissipant tous mes doutes, m'en a, je pense, révélé la cause; il m'a semblé qu'elle tenoit à une sorte de sentiment d'amour propre fort ordinaire, qui souffre impatiemment qu'on vienne diminuer ou changer l'idée que nous nous sommes faite du mérite absolu ou relatif, soit des personnes, soit des choses. Ce sentiment seroit peut-être alors le même que celui qui porte les hommes, tantôt à s'élever au-dessus des autres, tantôt à rabaisser

ceux qui s'élèvent au-dessus d'eux : principe et ressort d'émulation ou d'envie, selon la bonne ou mauvaise direction que les passions lui donnent.

Ce ressort n'agit pas seulement dans le cercle ordinaire de la vie où l'on se dispute la supériorité du pouvoir, du crédit, des richesses, de la considération. Il n'a guère moins d'énergie dans la sphère du savoir, des talens, des connoissances. Tout homme qui vient vous dire : J'ai vu plus et plus loin que vous ; voyageur aux terres inconnues, j'ai pénétré plus avant, et j'ai découvert des merveilles dont vous n'avez pas l'idée, excitera très-probablement, chez ceux qui l'ont précédé dans la carrière, un petit mouvement d'envie, ou un doute involontaire sur l'excellence des objets qu'il décrit. Heureuse impression toutefois ! car elle sera cause que ses rivaux, pour lui disputer son privilége, pour partager avec lui l'honneur ou le plaisir de sa découverte, iront en vérifier la réalité, et soumettre ses descriptions, ses récits et ses opinions

à leur critique, à leur propre manière de voir.

Il en va de même dans ce qui se rapporte aux sensations du goût, et aux idées que font naître en nous les ouvrages de l'art et du génie. Celui qui a vu ce que les autres n'ont pas vu, s'il s'annonce pour y avoir trouvé quelque chose de nouveau, de particulier ou de supérieur, semble se donner un privilége qui naturellement éveillera l'envie; si ce qu'il a vu n'est pas seulement un objet isolé et stérile, mais un ensemble fécond en points de vue nouveaux et en opinions auxquelles puisse se rattacher un système quelconque de doctrines et de théories, plus naturellement encore, l'amour propre regimbera contre des notions qui tendroient à déranger les conséquences de celles qu'on s'étoit faites. Tout ceci ne vous dit rien que vous ne sachiez. C'est ainsi qu'en beaucoup de genres bien plus importans, des vérités, non de goût, mais de fait, ont eu de la peine à s'établir, et à triompher d'opinions fausses, mais

qui s'étoient enracinées avec toutes les habitudes.

Je crois donc avoir eu ma petite part de ce travers, lorsque vous m'écrivîtes ce que vous avoient fait éprouver les marbres d'Elgin, quoique mal placés, et dans cet état de confusion et de désordre où ils se présentèrent à vous, au moment de leur décaissement. L'antiquité, malgré tout ce qui en est perdu (et ce sont ses plus beaux ouvrages), nous a transmis tant d'excellens morceaux entre lesquels le goût éclairé de plusieurs siècles a établi les rangs, que j'eus peine à croire qu'une semblable échelle pût être dérangée par les objets dont vous me parliez.

Ce n'étoit pas que je fusse sans prévention favorable pour les sculptures du Parthénon, dont vous savez que je m'étois fort occupé il y a huit ou dix ans, lorsque j'eus la fantaisie de retrouver, d'après les dessins de Nointel, l'ensemble de la composition du fronton occidental de ce temple, à l'occasion d'une controverse élevée dans le

sein de l'Académie des Belles-Lettres, sur le côté de l'édifice qui en avoit été l'entrée principale, et sur les sujets respectifs des deux frontons.

Occupé aussi, comme vous n'ignorez pas que je l'ai été pendant long-temps, de faire revivre, par la critique des textes et des monumens, les grands ouvrages de la statuaire en or et ivoire, dont l'idée, l'effet et la pratique n'étoient plus, pour la plupart des hommes, que de vains songes ou des ombres plus vaines encore, j'avois eu l'occasion de pénétrer assez avant dans l'histoire du goût et de l'art des Grecs. Ayant vu, et ayant je crois prouvé que trois siècles au moins d'un exercice continu des arts d'imitation, avoient dû précéder le siècle de Périclès; prévenu en faveur de cette époque par un grand nombre d'analogies et de parallèles tirés des autres parties de la culture de l'esprit humain; ayant avancé ailleurs que l'idéal (en entendant ce mot dans son vrai sens) étoit le plus haut point de perfection de l'art, et certain qu'on avoit

jadis adjugé la palme en ce genre à Phidias, vous pouvez croire que j'étois fort disposé à accorder toute faveur à des ouvrages que l'histoire nous montre comme ayant été exécutés au moins sous l'influence du génie de ce grand artiste, ou comme devant témoigner du goût et du style de son époque.

Quelques morceaux de la frise du Parthénon, plus ou moins bien moulés jadis par les soins de M. le comte de Choiseul-Gouffier, et un fragment original de cette frise rapporté par lui d'Athènes en France, m'avoient donné, ainsi que les gravures de Stuart, une haute idée de la sculpture à cette époque, surtout quand je la comparois, ainsi qu'on doit le faire dans de tels arbitrages, à des ouvrages correspondans, c'est-à-dire, du même genre, c'est-à-dire, à ce que l'on appelle des *sculptures de bâtiment.*

Mais comment, de ces pièces détachées de leur corps, et séparées de l'esprit qui les anima, conclure un ensemble de faits et de notions, sur lequel puisse se fonder la con-

noissance certaine du goût et du savoir d'une époque ou d'une école? Tout au plus ces fragmens, en tant que morceaux enlevés à une frise ou à une série de figures en bas-relief, auroient-ils servi à faire prendre une idée approximative de sa totalité. Et encore même il me semble qu'on se seroit trompé dans cette appréciation, surtout à l'égard d'un ouvrage auquel beaucoup de mains avoient concouru, et qui offre plus d'une variété sensible de manière et d'habileté. Ainsi deux ou trois femmes athéniennes du marbre de Choiseul offrent un style de draperie simple, des plis droits, et une proportion un peu courte. Conclura-t-on de là au style général de draper et à la manière de cette époque? La conclusion seroit d'autant plus fausse, qu'elle est démentie par l'ouvrage même et par d'autres figures de femmes drapées, qui suivent ou précèdent celles dont je viens de parler. Pareilles erreurs auront lieu, si, de certaines négligences de détails, on prétend tirer des conséquences trop générales à l'égard

du savoir et de l'habileté de ce temps. C'est ainsi que quelques critiques ont pu se faire, et donner à d'autres, des idées très-inexactes du goût de l'époque de Phidias, en prenant des particularités pour base d'un système général. Et je crois que la crainte de tirer, en sens contraire, de quelques faits trop peu connus et d'un trop petit nombre d'autorités, d'autres conséquences également inconsistantes, est ce qui entretenoit l'incertitude de mon opinion.

Un autre motif de mon indécision (nonobstant ce que je savois du genre de sculpture en ronde bosse, des figures des frontons) étoit toujours l'idée qu'il falloit juger toutes les sculptures du temple de Minerve, selon cette échelle de proportion relative au degré de mérite qui suffit à ce que nous appelons *sculpture de bâtiment:* car nous donnons ce nom à tout ouvrage sculpté, soit adhérent à la masse d'un édifice, soit faisant partie nécessaire de son architecture, et ordinairement d'un mérite secondaire. Cette opinion, il faut l'avouer,

n'est pas inapplicable à certaines parties de ces sculptures, à celles par exemple de la frise et surtout des métopes. Tout en les admirant, d'après quelques échantillons, je voyois clairement, à la manière seule dont elles avoient été exécutées, l'objet qu'on s'y étoit proposé, les considérations d'après lesquelles on les avoit produites, et d'après lesquelles il falloit aussi les juger. Je voyois bien que, pour les mettre dans la balance d'une comparaison équitable avec celles des sculptures antiques qu'on sait avoir été faites pour un autre but et pour de plus nobles emplois, il falloit tenir compte de toutes sortes de différences dans le genre, dans la destination, dans l'exécution. Et en effet, qui voudroit apprécier la valeur absolue de quelques-uns des plus habiles artistes modernes, d'après des fragmens de peinture ou de sculpture de décoration faites sous leur direction, prendroit du goût de ces artistes, et de leur savoir, l'idée la plus incomplète.

C'est ainsi que je raisonnois à l'égard

des sculptures du Parthénon, et je pense encore que je n'avois pas tout-à-fait tort. J'étois donc disposé à en concevoir la meilleure opinion, c'est-à-dire, à leur attribuer une grande perfection relative. Jugeant par analogie du mérite des figures sculptées dans les frontons, que je savois bien avoir été, non des bas-reliefs, mais des statues, je me persuadois qu'il falloit aussi à leur égard, c'est-à-dire, en les comparant à nos meilleures statues antiques, décompter dans ce parallèle toute la distance que la grande diversité d'emploi et de position semble avoir dû introduire entre elles. Je pensois qu'il falloit se garder de les mesurer sans réserve ni restriction, avec des ouvrages destinés à être vus de près, et doués, par conséquent, de cette perfection exécutive qui ajoute à toutes les autres perfections. Enfin il me sembloit que le parallèle ne devoit embrasser qu'un certain nombre de rapprochemens, et seulement dans ce qui concerne le caractère, le style et le goût d'école.

Cependant la lettre où vous m'apprîtes que vous aviez fait venir de Londres à Rome un plâtre de la figure appelée *l'Ilyssus,* commença à me donner quelques scrupules sur cet état d'indécision où mon jugement flottoit encore. Vous avez éprouvé vous-même combien on doit se méfier des impressions isolées que produisent les ouvrages vus séparément, et placés hors de leurs points de comparaison. Je craignois que quelque chose de semblable à cet effet n'ait pu être favorable aux antiquités d'Athènes vues à Londres.

Mais dès qu'un de ces objets transporté à Rome, c'est-à-dire, au centre de tous les parallèles qui peuvent en fixer la valeur, loin de perdre à cette épreuve, conservoit au contraire la place que vous lui aviez assignée, je compris qu'il devoit y avoir dans cette sculpture quelque chose de particulier, c'est-à-dire, un caractère et une manière de voir et de faire dont l'idée devoit être nouvelle. A peu près dans le même temps, je vis à Paris un plâtre du Thésée

ou

ou Hercule jeune, figure du fronton oriental, et quelques autres fragmens moulés sur diverses parties de ces sculptures. Ce fut effectivement pour moi une sorte de révélation. Je sentis sur-le-champ combien portent à faux tous les systêmes qu'on imagine sur l'histoire de l'art et du goût en Grèce, lorsqu'on ne se fonde que sur le petit nombre de faits incohérens ou douteux, qu'on prend trop souvent pour un corps complet. Ce que nous avons d'antiques me paroît ressembler, dans son genre, à ce que seroit une traduction souvent infidèle d'un ancien corps d'histoire, traduction dont il nous manqueroit encore plus des trois quarts, et où il n'y auroit pas deux pages qui se suivissent. Avec quelle précaution ne conviendroit-il pas de s'en servir, si l'on vouloit combler de tels vides.

Les sculptures du Parthénon me semblent propres à remplir une immense lacune dans l'histoire du goût; et il y a une vérité qu'il est bien juste de dire dans ce sujet, c'est que jamais elles n'auroient produit ni

cet effet ni aucun autre sur le goût des modernes, sans l'heureuse importation qui en a été faite en Europe. Car personne ne nous avoit encore dit la centième partie de ce que le seul plâtre du Thésée m'apprit en un instant.

Telles furent les impressions que j'en reçus, et que je vous communiquai. Vous m'engageâtes à aller visiter et examiner moi-même les originaux. Je vous le promis, et vous voyez que je vous ai tenu parole. Je suis d'avant-hier à Londres, et ma première visite a été au *Britisch-Museum*. J'en sors. Mais je voudrois inutilement aujourd'hui entrer avec vous en matière sur ce que vous désirez. Tout au plus pourrai-je vous dire deux mots sur le local où toutes les sculptures que vous aviez vues dans un état de désordre, sont maintenant rangées.

Elles occupent une très-grande salle provisoirement construite, fort bien éclairée par en haut. Tout autour de ce local, d'à peu près 80 pieds de long sur 40 de large,

regne à la portée de la main un rang de 40 dales, formant 46 ou 47 morceaux des bas-reliefs de la frise du Parthénon, lesquels ont 4 pieds de longueur le plus grand nombre, et quelques-uns 5 ou 5 et demi. Ainsi, comme vous le voyez, on a un développement de près de 200 pieds de cette frise : et l'on en jouit mieux sans doute qu'on ne le faisoit dans l'édifice même, où elle étoit médiocrement éclairée et posée plus loin de la vue. J'ajoute qu'étant ici placée tout autour d'un local intérieur, au lieu de l'être comme jadis tout autour d'un extérieur, l'œil l'embrasse, la parcourt, en passe tous les objets en revue avec plus de facilité, et en compare mieux les variétés.

Au-dessus de cette frise, et à une hauteur d'à peu près 20 pieds, sont placées de chaque côté, dans la longueur de la salle, 16 métopes qu'il faut réduire à 15, la 16e. étant un plâtre moulé sur une des 15 autres pour la symétrie.

Tout autour de la salle on a rangé, sur

des piédestaux fixes ou tournans, les statues des frontons, les fragmens principaux qui se sont conservés de figures plus ou moins brisées, et qui s'élèvent au nombre de quinze ou seize.

Les fragmens plus petits, et dont il n'est presque plus possible de deviner ou de retrouver l'emploi, d'autres dont on aperçoit encore le rapport avec certains débris, recueillis soigneusement par mylord Elgin, et qui pourront exercer l'esprit de divination des artistes, sont mis en dépôt tout à l'entour des murs.

Je n'ai pu qu'admirer ce bel arrangement et l'esprit de sagesse qui l'a dicté. Rien de mieux disposé pour toutes les sortes d'études et de recherches. Je vous fais part cependant d'un vœu que j'ai formé, et dont j'ai pris la liberté de communiquer l'idée dans une légère esquisse à M. Hamilton. Voyons si vous serez de mon avis.

Je pense qu'on a bien raison de placer à la portée de l'œil, et en quelque sorte sous la main du spectateur, des ouvrages qui,

dans l'état de mutilation où il faut sans doute les laisser, doivent être considérés avant tout comme objets d'étude. Cependant j'ai été frappé de la différence d'effet que plusieurs d'entre eux produisent (je parle des figures des métopes, surtout, et de la frise), selon qu'on les voit de près ou de loin, d'en haut ou d'en bas. Quoi qu'on puisse dire, tous ces objets, vus en leur lieu et à leur distance, nous donneroient certaines leçons, produiroient certaines impressions qu'il n'est pas au pouvoir de notre imagination de recevoir. Que voulez-vous donc? me direz-vous. Le voici. Le *Britisch-Museum* possède des fragmens de toutes les parties de l'architecture du temple. Je voudrois qu'on les moulât; un chapiteau moulé en donneroit huit. En architecture, il suffit d'un fragment de corniche et d'entablement, pour en rétablir la totalité. Rien ne seroit donc plus facile que de construire au bout du Muséum, en plâtre ou en maçonnerie, la ligne des colonnes antérieures du Parthénon avec son fronton, de placer,

sous cette rangée de colonnes, une portion moulée de la frise; d'incruster, entre les triglyphes, les plâtres des métopes, et de remplir le tympan du fronton, des plâtres des statues qui l'ornoient jadis. On verroit ainsi d'un seul coup d'œil tous ces morceaux tels qu'on les vit dans l'atelier, et tels qu'ils furent vus selon l'esprit et selon le vœu de leur destination.

Je vous ferai part encore, par la suite, de quelques autres idées que m'a fait naître la première vue de ces chefs-d'œuvre. Car il ne suffit pas que de tels objets reçoivent le suffrage des artistes, il faut les mettre en état de conquérir l'admiration même des ignorans, et ce qu'on fait dans cette vue a bien plus d'utilité qu'on ne pense. Mais je remets à vous offrir ces considérations dans les lettres suivantes.

J'aurois voulu aussi vous dire deux mots de toutes les autres richesses que contient ce Muséum. Je n'ai eu d'yeux, à vrai dire, que pour les sculptures du Parthénon. Elles seules, comme vous le savez, ont été le

but de mon voyage; seules aussi elles feront le sujet de ma correspondance, puisque telles sont les obligations que vous m'imposez. Vous ne voulez pas d'ailleurs que je vous décrive des objets que vous connoissez, et qui ont été déjà très-fidèlement décrits par MM. Visconti et Burrow.

J'aimerois bien mieux cependant vous faire la plus ample description de tout ce qui est renfermé dans ce Muséum, que de hasarder les jugemens et les considérations que vous désirez obtenir de moi. Décrire des ouvrages d'art, en faire la classification, en donner les mesures, en hasarder l'explication, et par un beau langage ou des paroles pittoresques, tâcher d'en transmettre l'intransmissible idée, c'est une œuvre, soit de patience, soit d'érudition, soit d'imagination, et avec un peu de tout cela, on pourroit satisfaire bien des personnes.

Mais vous n'êtes pas de ces personnes-là. Vous êtes artiste, et vous voulez, dites-vous, que je traite de toutes ces sculptures uniquement en artiste. Vous voulez que je

vous communique mon opinion sur ce qui en constitue le caractère propre, et le mérite, soit absolu, soit relatif; que j'applique une mesure particulière à chaque classe d'objets, pour les évaluer selon leurs différentes destinations, et que j'en déduise des conséquences générales pour le tout ensemble, c'est-à-dire pour le génie qui a présidé à ces travaux. Vous désirez que je vous dise quelle part je pense que Phidias a pu avoir personnellement à l'exécution de cette sculpture; quelle place il me paroît que le style de l'époque et de l'école où elle a été faite, doit occuper dans le parallèle que nous pouvons en faire avec le style des autres ouvrages antiques qui nous restent; si le goût de cette époque, d'après l'autorité de ces fragmens, doit être maintenu au rang où les témoignages de l'antiquité s'accordent à le placer; quelles sont les considérations qui doivent être mises dans la balance où l'on peseroit, avec les beaux ouvrages qui nous sont parvenus des anciens, les restes des sculptures du Parthénon; enfin, de

quelle importance seront dorénavant, pour les progrès des arts et le développement de leur histoire, l'étude et la connoissance de ces monumens.

Il y a, mon ami, dans cette tâche que vous m'imposez, beaucoup plus que je n'en puis porter. Ce seroit là le sujet d'un grand ouvrage. Or, cet ouvrage ne sauroit encore être entrepris. Pour établir, dans cette région toute neuve de l'histoire du goût de l'antiquité, des routes sûres, ou des points de reconnoissance incontestables, il faut un concours préalable d'opinions, de jugemens ou d'expériences, faites sur le goût d'un grand nombre de personnes. Car les choses de goût ou de génie n'ont point de ces évidences qui dispensent d'épreuves : c'est au contraire sur les impressions du grand nombre que veulent s'appuyer les théories et les vérités de sentiment, et jusqu'ici les expériences nous manquent, ou ne sont pas assez nombreuses.

Jugez donc vous-même si ce ne seroit pas une imprudence à moi que de traiter à fond

les questions que vous me proposez. Mais si vous voulez vous contenter d'une simple opinion, et par la voie d'une correspondance, dont toutefois vous serez le maître de disposer, voici ce que je me propose de faire pour répondre à vos désirs.

Chaque fois que je sortirai du *Britisch-Museum*, je mettrai par écrit et je vous adresserai comme une sorte de procès-verbal de tout ce que m'aura suggéré la vue des objets, du moins dans les rapports sous lesquels vous avez la bonté de vouloir connoître mon sentiment et mes opinions.

Je ne vous ai parlé, dans cette lettre, que de l'arrangement des sculptures d'Athènes au milieu de la collection britannique. J'espère, dans celle qui suivra, vous communiquer ce que la première vue de ces grands ouvrages m'a fait éprouver. Je pense qu'en ne me donnant pas d'autre plan, mais en suivant tout simplement l'ordre des impressions que j'aurai reçues, je parviendrai à vous offrir une esquisse de ce qui pourroit un jour devenir un ouvrage.

SECONDE LETTRE.

Londres, du 8 juin 1818.

Mon Ami,

Il me semble que s'il convient de se tenir en garde contre l'admiration produite par une première vue des ouvrages de l'art, c'est surtout lorsqu'ils se présentent à nous avec cette apparence de dégradation que l'antiquité leur donne. Ceci a l'air d'un paradoxe, car il paroît que ce devroit être le contraire. Toutefois je ne craindrois pas d'affirmer que, pour ce qui regarde l'artiste, l'état de ruine et de mutilation est singulièrement propre à faire naître un préjugé favorable aux ouvrages, et à exalter en lui le sentiment de l'admiration. La raison ne m'en paroît pas difficile à trouver. C'est que l'imagination, suppléant ce qui manque,

ajoute, à la beauté de ce qui reste, une mesure indéfinie de beauté, qu'elle suppose. Quand l'objet est intègre, il offre à l'esprit une image terminée. Il n'y a plus rien au-delà. Mais si ce fragment me paroît si admirable, que seroit-ce donc du tout ensemble? Alors notre estime n'a plus de bornes. Je dis encore que ces débris de statues, ainsi décomposées, ont l'avantage de présenter, dans cette décomposition même, un genre d'instruction particulière, qui est celle que l'esprit d'analyse aime à y trouver, tandis que les injures du temps sont, pour l'imagination, comme des espèces de cicatrices qui rendent l'ouvrage mutilé plus respectable, lui impriment un caractère privilégié, et le garantissent des atteintes de la critique.

Mais si ces effets se font éprouver plus ou moins dans tous les restes de l'antiquité, combien n'auront-ils pas plus de pouvoir sur le sentiment du spectateur, en présence de ceux de ces débris qu'une origine aussi recommandable que certaine doit environner des plus séduisantes préventions : car

ici rien n'est douteux. Nous touchons, nous voyons les marbres que virent Périclès et Platon, que travailla le ciseau peut-être d'Agarocrite ou d'Alcamènes, que peut-être retoucha celui de Phidias. Ce sont les débris d'un des plus célèbres temples de l'antiquité, construit dans le plus beau siècle d'Athènes, édifice qui fut un des chefs-d'œuvre de l'art, et qui, doué d'une fleur de beauté toujours nouvelle, selon Plutarque, sembloit avoir acquis le privilége de rajeunir avec les années.

Ici le spectacle de ces ouvrages tire une valeur particulière d'une multitude de sentimens et de considérations accessoires, qu'aucune autre collection d'antiques ne sauroit présenter.

Quelle foule d'idées vient vous saisir ! Comment et par quelle fortune tant de trésors de l'art ont-ils échappé au naufrage des temps, aux ravages de la guerre, à la barbarie des Turcs ? Comment se fait-il que ce bonheur soit arrivé précisément à l'un des monumens de l'époque la plus vantée ?

Quel heureux destin, en veillant à la conservation de ces précieux restes, a pu les faire sortir de leur terre natale, devenue en quelque sorte leur tombeau, et les transporter en Europe, pour servir encore une fois de leçon et de modèle au goût des artistes, aux entreprises de l'art? On a peine à en croire ses yeux. Est-ce un songe? est-on dans le temple de Minerve? est-on dans les ateliers de Phidias? Cet immense recueil de pièces originales commande un sentiment nouveau.

Quelque chose de particulier (du moins si j'en juge d'après moi) vient ajouter à cette admiration générale; c'est l'aspect et l'effet d'originalité qui vous frappe de toutes parts. Au milieu des collections de statues antiques, devenues aujourd'hui si nombreuses, le goût est souvent fatigué de la monotonie de style qui règne dans ces figures, redites les unes des autres, copies répétées d'âge en âge, venues jusqu'à nous sans titre qui les accrédite, ou portant l'empreinte du travail routinier dont elles furent

les produits. Ici la première sensation m'a paru être celle que fait éprouver tout ouvrage doué d'un mérite original. Soit que la certitude de la chose influe, par une prévention naturelle, sur le jugement du goût, soit que très-réellement ces objets, déjà nouveaux pour nous, aient un caractère qui les distingue de tous les autres; soit que la hardiesse du ciseau dans quelques-uns, la nouveauté de l'invention, l'excellence de l'exécution dans d'autres, ne laissent aucun doute sur l'esprit créateur qui présida à ce travail, il est impossible de n'être pas averti, au premier coup d'œil, qu'on est en présence d'ouvrages originaux.

Nonobstant tout cela, on doit toujours se défier de l'impression d'une première vue. Pour s'assurer de l'impartialité de son jugement, il convient de laisser passer cet effet, et d'en appeler à de nouvelles épreuves.

C'est ce que j'ai fait. Mais cette méthode n'a servi qu'à me donner la preuve la plus péremptoire de la supériorité de ces ouvrages. Vous savez que le privilége caractéris-

tique de tous les chefs-d'œuvre est de gagner toujours davantage à être revu. Ici de même: plus vous examinez, plus vous découvrez de ces mérites et de ces beautés qu'une première vue n'avoit pu vous révéler. Au sentiment vague d'étonnement dont je vous ai parlé, succède un sentiment d'admiration raisonnée qui va toujours en croissant, parce que toujours se découvrent de nouvelles preuves d'une raison profonde, dans toutes les parties comme dans l'ensemble de ces sculptures. Alors l'esprit se rassure contre la crainte d'un jugement préoccupé.

Voici encore un effet que j'ai éprouvé, et que vous savez qu'on éprouve à la vue de ce petit nombre d'ouvrages, dans tous les genres, qui sont le fruit d'une haute intelligence et d'un sentiment original; c'est que ce qu'ils peuvent avoir de défectueux, d'incomplet ou d'imparfait, ne vous frappe point de prime abord : il arrive ensuite que lorsque la critique des détails finit par vous faire apercevoir ces défauts, vous ne voulez plus en tenir compte, parce qu'ils vous

vous semblent être comme la condition nécessaire des beautés qui les absorbent; enfin ils cessent même de vous paroître ce qu'ils sont, et vous ne voudriez pas les supprimer quand il tiendroit à vous de le faire.

J'ai été, je l'avoue, très-frappé de ce dernier effet, après avoir parcouru et passé maintes fois en revue cette nombreuse série de figures de tout genre, qui formoient, dans la frise de la *Cella* du Parthénon, le cortége de la procession Panathénaïque.

Une grave méprise dans la manière de considérer cet ouvrage, seroit de prétendre en juger les morceaux séparés de leur ensemble, et les apprécier sous le rapport de l'exécution en bas-relief, de la façon dont on apprécieroit un sujet isolé, étudié, composé et traité dans des vues toutes différentes. Rien ne ressemble moins à un sujet et à un travail d'étude, qu'une frise de 400 pieds courans de bas-reliefs en marbre, et qui ne fut jamais destinée à être, ni placée sous les yeux du spectateur, pour être examinée de tous côtés, ni exposée aux

recherches d'une critique scolastique. Il faut encore tenir compte ici du système des anciens dans leurs bas-reliefs.

L'esprit du bas-relief antique (style et savoir à part) ne fut, comme vous le savez, en aucun temps le même que celui dans lequel ce genre de sculpture a été traité ordinairement par les modernes. Toujours appliqué à l'architecture, toujours accessoire subordonné aux formes et à l'effet des édifices, des autels, des vases, etc., le bas-relief, successeur des hiéroglyphes, ou de signes équivalens, fut une sorte d'écriture, et les figures conservèrent toujours dans leur ordonnance et leur composition, le caractère de leur emploi originaire. De là aussi le genre de leur exécution simple, sans recherche de dégradation, de perspective, et de tout ce qui appartient aux effets de la peinture. De là encore ces variétés de fini, selon le lieu d'où il falloit les voir, selon les espaces où ils devoient figurer.

On doit croire, en considérant le précieux et la régularité d'exécution de certains

bas-reliefs antiques, qu'ils furent terminés d'après des modèles finis et complètement achevés. Une multitude d'autres témoigne, par une exécution qui est propre de la matière dans laquelle ils furent taillés, qu'ils le furent, soit d'après de simples esquisses, soit seulement d'après des dessins : et ces bas-reliefs-là sont ceux où brillent le travail du ciseau, et une certaine hardiesse de formes heurtées et improvisées, si l'on peut dire, en marbre. Il convient donc, dans l'appréciation qu'on fait des ouvrages en bas-relief, de prendre en considération la manière dont ils ont été produits, l'esprit selon lequel ils ont été composés et exécutés.

C'est sous de semblables points de vue qu'il faut juger les bas-reliefs de la frise du Parthénon. On se persuade bientôt que cette sculpture n'a point été faite sur un modèle en argile ou en cire, de la même dimension que les marbres. En effet, tout modèle étant destiné à être copié, nécessairement la copie en répète (sauf les variétés de détail) la manière générale et le caractère constitutif.

Or, qui ne sait que la matière molle dont on se sert pour modeler, porte naturellement à arrondir les objets du bas-relief, à faire fuir les contours, à dégrader les plans? Il ne faut qu'un peu de connoissance des procédés pratiques dont je parle, pour sentir, qu'autant il seroit difficile de faire du bas-relief dans le goût de celui de cette frise, avec une matière flexible et molle, autant il a été naturel que ce travail de bas-relief, s'il a été improvisé en marbre, fût traité comme il l'est, destiné surtout à être vu de loin et en face. Il étoit dans la nature de sa position et de son aspect, de rendre inutiles les dégradations, les tournans et les arrondissemens que souvent le bas-relief exige, lorsqu'il doit être vu de profil comme de face.

Aussi remarque-t-on ici, que le plus grand nombre de figures n'est que légèrement arrondi dans ce qu'on peut appeler le point culminant de leur saillie, mais c'est assez pour ne rien laisser à désirer du point de vue antérieur. Presque toutes montrent, en

cet endroit de leur relief, la surface plus ou moins plane du parement de la dale de marbre; preuve d'une exécution qui se régla sur la matière donnée, et que le marbre seul a pu motiver.

Que cette sculpture ait été ce qu'on appelle *faite au bout de l'outil en marbre*, c'est ce qu'indique encore le système suivi dans les épaisseurs des deux plans de figures à cheval surtout. Par une méthode inverse de celle qu'ont suivie les modernes, les figures du premier plan, ou les parties de ces figures qui se détachent sur les figures du second plan, sont celles qui ont le moins de saillie. La plus grande épaisseur est réservée au second plan, chose parfaitement conçue dans l'intérêt de ce second plan, qui seroit devenu trop peu visible.

Enfin, si des modèles terminés avoient précédé l'exécution de l'ouvrage en marbre, cet ouvrage auroit une régularité d'exécution mécanique qu'il n'a point. Ce seroit surtout dans le nivellement exact du fond, que cette régularité se montreroit. On trou-

ve, au contraire, d'assez sensibles incorrections de niveau, à quelques parties des champs de cette frise. Plus d'une figure entre renfoncée dans le fond, à un degré rendu aujourd'hui fort visible par la position actuelle de l'ouvrage. Je conviens que ces irrégularités ne pouvoient pas même être soupçonnées dans la position primitive; mais je les cite comme preuves que l'ouvrage fut réellement improvisé en marbre.

Voici toutefois comme je crois que ce mot doit s'entendre, et comme l'opération me paroît avoir eu lieu.

Je ne me refuse point à croire qu'une esquisse générale auroit été d'abord faite en petit, soit en terre, soit en cire, de façon à bien fixer l'ensemble, les détails et les rapports de cette grande composition; mais je présume que, d'après cette esquisse, on aura fait un tracé des contours de chaque figure, des traits de chaque objet, correctement arrêtés, et dans la grandeur même de la frise; que ces contours auront été fidèlement calqués sur chaque

dale de marbre, et selon l'ordre de l'esquisse. Ce sera sur ce calque et d'après ces dessins que le sculpteur aura travaillé son marbre.

Quand cette manière de procéder ne seroit pas rendue sensible par les observations que j'ai déjà faites, elle se trahiroit encore dans le travail même du ciseau, par une sorte de verve d'exécution et une vivacité de faire, signe et résultat tout à la fois de la liberté qui accompagne la méthode dont je parle. Il est vrai que cette liberté doit produire, comme elle l'a fait ici, quelques inégalités de travail, quelquefois des négligences, des omissions dans le tournant des contours, et même des incorrections partielles : toutes choses qui n'auroient pas eu lieu si un modèle préalable eût réglé, avec un procédé invariable, l'exécution pratique. Toutefois, si l'œil y observe aujourd'hui ces défauts, le raisonnement les rejette bientôt sur le changement de position, et le sentiment les corrige en vue du mérite auquel ces défauts

sont dus, puis par la pensée qu'ils étoient inaperçus jadis, et qu'une plus grande recherche auroit augmenté de beaucoup la dépense du travail, sans rien ajouter à la bonté de son effet.

Avant d'avoir vu les originaux, n'en ayant quelqu'idée que par des fragmens moulés en plâtre, et cependant, convaincu par eux du procédé d'exécution dont je viens de parler, j'avois pensé que cette frise avoit été ébauchée et terminée en place, comme cela se pratiqueroit aujourd'hui à l'égard des sculptures qu'on appelle *de bâtiment.* Il me paroît au contraire maintenant que ces bas-reliefs furent travaillés dans l'atelier; le lieu qu'ils devoient occuper sous le *pteroma* du temple, ne recevoit pas une lumière favorable, et le local eût été incommode. Quand on voit d'ailleurs que toutes les dales de marbre sont uniformément taillées sur une épaisseur de 5 pouces, et dans une longueur d'à peu près 4 pieds, de manière à être assemblées comme une assise régu-

lière, on se persuade qu'elles furent travaillées à part, et avant que la bâtisse fût montée à leur niveau. Après la pose, on en ragréa les joints et les paremens, et on put les retoucher ou les terminer en place, au gré de l'effet exigé par la position.

Plutarque, en nous apprenant que les travaux du Parthénon avoient été exécutés avec une étonnante célérité, nous donne aussi l'explication de cette promptitude. Tous les genres de travaux avoient été organisés et répartis en autant de compagnies, que nous dirions aujourd'hui enrégimentées. Ainsi le travail de la frise aura été, sous un chef particulier, divisé entre plusieurs sculpteurs, et les dales de marbre réparties en autant de mains qu'on le voulut. Cette division de travail, très-naturelle à imaginer, se fait assez facilement apercevoir par l'œil tant soit peu connoisseur en ce genre. On y voit très-distinctement des manières différentes d'exécution, et des variétés de caractère qui confirment encore, qu'un modèle uniforme ne fut pas soumis au travail pratique des différens

ciseaux; car les différences ne tiennent pas seulement au plus ou moins de hardiesse de l'outil ou d'habileté de la main. Il y en a qui appartiennent au goût ou au savoir: ici on trouve de la mollesse et du tâtonnement, là de la lourdeur et de la négligence; il y a aussi, selon la différence des mains, plus ou moins de correction ou de fini, plus ou moins d'effet et de vivacité: mais, au fond, ce ne sont que des nuances.

De tout ceci il faut conclure que l'ouvrage doit être jugé selon l'esprit dans lequel il a été fait; il y a, pour chaque genre de travail, un esprit de critique qui lui est assorti. Qui est-ce qui voudroit comparer rigoureusement, soit des harangues improvisées, soit des poésies inspirées par le sentiment du moment, soit ces inventions libres d'un pinceau qui joue avec son sujet, à des discours étudiés et écrits, à des vers limés et remis dix fois sur le métier, à des tableaux terminés? Ces observations, au reste, s'adressent surtout à ceux qui sont dans le cas de ne voir que des parties séparées de la frise

du Parthénon ; quand on est en présence de l'original, on n'a que faire de ces avis.

Dans le fond, tout ouvrage porte avec soi la propriété d'instruire le spectateur de la manière dont il doit être vu et jugé : et nul ouvrage plus que celui-ci n'est doué de cette propriété.

Ce qu'on nomme une frise n'est autre chose qu'une sorte de tableau qui se déroule, si l'on peut dire, peu à peu au spectateur ; ou, ce qui est la même chose, veut être parcouru (comme ici par exemple) dans un espace de quelques centaines de pieds. Or, cela même est ce qui empêche de s'arrêter longtemps et de s'appesantir sur un seul point, sur un objet fixe. Il est donc dans la nature d'un ouvrage aussi nombreux, qu'il tire son mérite du mouvement et de la variété des objets, du charme de leur succession, plus que d'une étude réfléchie, et d'un fini fort inutile à sa destination. Et voilà ce qu'on est forcé d'éprouver en parcourant ici les 180 pieds de cette composition. Le spectateur, toujours invité à voir du nouveau, à

passer d'objets en objets, se trouve à la fin comme emporté par la variété du spectacle. Cette inépuisable succession de sujets, ce mouvement qui entraîne l'esprit, cette multiplicité de poses, d'attitudes, de motifs divers, cette vie imprimée à toutes les figures, et dont l'effet rachète ce que l'art auroit pu négliger; tout cela ôte jusqu'à la pensée d'y chercher des défauts. Celui qu'on trouveroit dans une figure, se trouve, si l'on peut dire, corrigé par celle qui en est exempte. Alors on comprend que ce ne sont point des défauts que ceux qui proviennent des qualités d'où sort la beauté même, je veux dire cette heureuse facilité qui témoigne partout d'un sentiment fécond, et de l'esprit original empreint sur tout l'ouvrage.

On peut, ce me semble, affirmer que cet ouvrage, qui n'a réellement de point de comparaison dans l'antique que celui de la colonne Trajane, lui est bien supérieur par la noblesse du style, par l'élégance des formes, par la variété des com-

positions, par la grâce des costumes, par le mérite du dessin, par la hardiesse du ciseau, et généralement par le sentiment de l'exécution, comme par le goût et l'invention.

Vous n'exigez de moi, mon ami, aucun détail historique sur cette frise, ni aucune description des sujets qui y sont traités. Vous les connoissez, et par vous-même, et par l'ouvrage de Stuart, et par celui qu'a publié le savant Visconti. Or, il me semble que le sujet de la pompe Panathénaïque, mélange de toutes sortes de figures, de caractères, de personnages de tout sexe et de tout âge, d'hommes et de divinités, de magistrats civils et religieux, de cavaliers et de guerriers, offroit au génie de l'art une beaucoup plus belle matière, et beaucoup plus riche, que celle des exploits militaires de l'empereur Trajan, où les mêmes sujets se reproduisent sans cesse.

Mais il y a un point sous lequel on peut comparer avec assez d'égalité les deux ouvrages, c'est celui des cavaliers, et surtout

des chevaux, que le sculpteur de la colonne Trajane a eu l'occasion de multiplier avec beaucoup de variétés. Or, en ce genre, le parallèle est facile, et le résultat du jugement ne me semble pas douteux.

Quelle vérité, quelle expression, quelle élégance de formes, quelle énergie de travail, quelle fécondité d'actions et de mouvemens, dans les chevaux de la frise d'Athènes ! et combien, sous tous ces rapports, ceux de la colonne Trajane me paroissent inférieurs !.... Il ne faut quelquefois qu'un seul rapprochement, pourvu que toutes les conditions soient égales, pour fixer l'opinion. Je livre celui-ci à votre goût et à votre critique, et je m'arrête; car je ne prétends juger, que pour que vous jugiez mes jugemens.

TROISIÈME LETTRE.

Londres, 8 juin 1818.

Mon Ami,

Je vous tiens de mon mieux la parole que je vous ai donnée de vous écrire et de vous rendre, tant bien que mal, le résultat des principales impressions que me fait éprouver, et de tous les sujets d'observations que me suggère la vue des sculptures du Parthénon. Je m'aperçois cependant qu'attendu le peu de momens qu'il m'est permis de rester ici, je vous ai légèrement engagé ma parole : d'abord vous comprenez bien qu'en employant une partie de mon temps à voir pour vous écrire, et l'autre à vous écrire ce que j'ai vu, il ne doit guère m'en rester pour autre chose; de sorte que j'au-

rai peut-être le ridicule de n'avoir vu à Londres que des statues; mais vous ne direz cela à personne. Et puis autre chose est de parler, autre chose est d'écrire sur ces matières. Il est des impressions, il est de certaines idées que l'on communique facilement par le discours qui souffre tout, et qu'on a beaucoup de peine à faire passer par la plume; mais nous sommes convenus que vous ne regarderez tout ceci que comme une esquisse.

Mon grand embarras est encore de choisir entre tous les objets qui se présentent à ma pensée, quand je suis dans ce Muséum, ceux dont je vous entretiendrai; car je ne pourrai jamais vous les exposer tous.

Une idée, par exemple, m'a singulièrement frappé aujourd'hui, c'est l'immensité de tout ce travail de sculptures; et je crois que cette collection, toute tronquée, toute incomplète qu'elle est, fait naître l'étonnement à cet égard, plus que ne le fit jadis la vue même du monument achevé et complet.

Dans un édifice terminé, chaque objet de sculpture, vu à sa place, perd de sa grandeur ; considéré en compagnie avec tout ce qui l'accompagne, il ne se laisse examiner que d'un côté, que sous un rapport : plus l'ensemble a d'accord et de proportions, plus l'œil et l'esprit sont portés à généraliser, et à voir chaque partie dans le tout. Alors disparoissent, et l'idée des détails, et le sentiment des longueurs, ainsi que des difficultés du travail.

Ici, au contraire, vous êtes sur le chantier ou dans l'atelier même, vous avez la main sur les objets, ils vous apparoissent dans leur dimension réelle, vous tournez autour de chacun, vous dénombrez les morceaux, vous en combinez les rapports et les mesures; et votre imagination, forcée de se reporter sur l'ensemble qui avoit réuni tant d'ouvrages, vous restez confondu par la pensée de tout ce qu'il a fallu de travail et de célérité d'exécution, pour conduire à sa fin, en si peu de temps et avec une si grande perfection, une telle entreprise.

Dans ma dernière lettre, je vous ai parlé de la frise et du genre de son exécution. On peut, ce me semble, affirmer que les 450 pieds qu'elle avoit de développement, purent comporter un nombre d'au moins 300 figures, tant hommes que chevaux, et que beaucoup de personnages, vu leur attitude, purent avoir de trois à quatre pieds de proportion.

Il nous faut maintenant compter 92 métopes de 4 pieds en carré (je néglige ici les fractions); sur chaque métope étoit sculpté un groupe de deux figures, qui, mesurées, offrent, selon la variété de leur pose, depuis 4 jusqu'à 5 pieds et plus de dimension, c'est-à-dire celle, ou de la nature, ou d'une petite nature. Voilà 184 figures d'une saillie qui approche de la ronde bosse.

Ajoutez à cela deux frontons remplis chacun d'au moins 22 statues de ronde bosse, 44 en tout, et dont la proportion est depuis 12 jusqu'à 7 pieds.

Nous pouvons donc compter pour le moins 528 figures. Je vous fais à dessein ce dénombrement, parce que la considération

de cette quantité et de cette diversité d'ouvrages, est une de celles qui doivent le mieux contribuer à la solution de la question que vous m'avez faite, sur la part que Phidias peut être présumé avoir eue personnellement à ce travail.

Je vous ai parlé, dans ma précédente, de quelques variétés de travail, de manière, et peut-être de talent, qui se laissoient remarquer dans l'exécution de la frise de la *Cella*. Les mêmes diversités sont plus nombreuses et plus sensibles encore dans les groupes des métopes, du moins à en juger par les quinze que renferme la collection du *Britisch-Museum*.

Une particularité qui surprend d'abord dans ces sculptures, est la grande saillie qu'on leur a donnée. Les modernes ne se sont jamais permis de sculpter, sur les fonds des métopes, que de légers bas-reliefs, soit en figures, soit en ornemens, et dont la saillie n'excède pas celle des montans du triglyphe. Ici, ce sont des groupes tellement saillans, que plusieurs ont des parties

en l'air et détachées du fond, que d'autres ne tiennent au fond que par quelques points du marbre, tout le reste étant évidé de façon qu'avec peu de travail ils deviendroient des groupes isolés.

Quelques personnes ont de la peine à croire au bon effet de ce genre d'ornement exécuté dans un tel système. Cependant, si l'on replace ces groupes à leur point de distance; si l'on admet (comme il paroît que cela fut, quoique Stuard ne l'indique pas) que le fond des métopes avoit été tenu, ainsi que le fond du fronton, en renfoncement sur le nu du parement de l'architrave, on voit que ces sculptures ne débordèrent pas autant qu'on est porté à se le figurer. D'ailleurs elles étoient placées immédiatement sous la grande saillie des mutules et de la corniche; elles devoient figurer en avant et au-dessous des statues de ronde bosse des frontons. Il faut penser encore à la saillie des tailloirs et des chapiteaux de l'ordre dorique sans base, qui constituoit l'ordonnance du temple, et offroit le ca-

ractère d'architecture le plus prononcé.

On peut donc se persuader que le sentiment seul de l'harmonie générale prescrivit à la décoration le genre saillant de ces métopes. La distance d'où on les voyoit dut en réduire de moitié la dimension, et en affoiblir l'effet, qui néanmoins ne put être que très-piquant. Ces groupes, encadrés comme ils l'étoient, devoient paroître comme des espèces de camées saillans, auxquels cette saillie même donnoit une valeur qui dispensoit l'œil d'en scruter de trop près les détails.

Selon les usages modernes, il seroit douteux qu'on prît la peine de varier le même sujet, et d'en diversifier la composition, au point que nous le voyons dans ces métopes. La métope étant un ornement courant et répété, il auroit pu suffire de faire alterner entre elles cinq ou six compositions, pour éviter l'inconvénient d'une redite monotone dans une même rangée. A plus forte raison, la répétition des même groupes auroit-elle pu avoir lieu aux faces du

temple ou aux entablemens qui se correspondent, et que le spectateur ne peut pas embrasser du même coup d'œil.

Dans les métopes du Parthénon, on a porté au plus haut point le soin et la recherche de la variété. Il paroît, par les dessins de Nointel, que quelques métopes, sur le côté méridional du temple, avoient des groupes dont les sujets n'étoient pas des combats de centaures. A cela près, il est certain qu'on répéta pour le moins quatre-vingts fois, dans cette série de groupes, le même sujet, c'est-à-dire, un centaure avec un homme, tantôt combattant, tantôt vainqueur, tantôt vaincu.

Deux difficultés se rencontrèrent dans ces compositions, l'une fut la forme toujours la même du champ et du cadre, qui devoit recevoir de continuelles variations; l'autre, la forme du centaure, moitié homme, moitié cheval, figure dont l'ensemble et les mouvemens ne durent pas se prêter à une combinaison facile, avec l'espace resserré qui étoit prescrit à l'artiste. La destination de ces

sortes de sculptures vouloit aussi une composition simple dans ses lignes, peu compliquée dans les rapports des attitudes, et qui eût ce caractère *monumental*, fort différent de celui que les modernes ont trop souvent donné à leurs bas-reliefs, même destinés à l'ornement de l'architecture.

Tout ceci me semble rendré assez bien raison du genre de ces compositions, de la manière dont elles sont exécutées, et peut-être aussi des inégalités qu'il est facile d'y apercevoir.

Ces inégalités sont de deux espèces, l'une de composition, l'autre d'exécution.

On comprend d'abord, quant à la composition, qu'un même sujet de deux figures, dans un espace toujours le même, ne sauroit, en se variant toujours, offrir toujours des motifs également heureux. Il y a un certain nombre de combinaisons dont l'esprit de l'artiste s'empare d'abord, et celles-là sont les meilleures. L'obligation de redire toujours la même chose, sans pourtant se répéter, force d'adopter des partis moins

expressifs, des idées moins favorables au développement du sujet; et c'est ce qu'on peut remarquer ici. Quelque imagination qu'on ait, il n'est pas aussi facile de multiplier les aspects d'un groupe en bas-relief, que ceux d'un groupe en ronde bosse. Or, dans ces métopes, quoique le relief en soit très-près d'être de ronde bosse, l'aspect est toujours le même, c'est-à-dire de face. Quelques-uns des groupes qu'on voit dans la collection britannique, ont véritablement une grande beauté d'action, de mouvement et d'expression; mais d'autres ont quelque chose d'un peu gêné, de moins significatif; et dans plusieurs, on aperçoit qu'une belle intention de composition a été comme comprimée par le cadre qui la circonscrit.

La seconde sorte d'inégalité est celle de l'exécution; il y a des groupes qui offrent, avec un dessin grandiose et correct, des vérités d'ensemble et de détail parfaites, les recherches d'un fini extrême, et d'un rendu qu'on pourroit juger superflu; il y en a où l'on trouve quelquefois de la négli-

gence, quelquefois des duretés de formes peu rendues et comme ébauchées, quelquefois même de l'incomplet. Ces variétés ne disparoissoient-elles pas dans le lieu occupé par les métopes? On est d'autant plus porté à le croire, que leur effet, à la place qu'elles occupent aujourd'hui, quoique de moitié moins élevées qu'elles ne l'étoient jadis, est beaucoup meilleur que lorsqu'elles étoient plus rapprochées de la vue. Il est certain encore que l'effet de cette sculpture, qu'il faut appeler *d'ornement*, devoit beaucoup dépendre de sa situation à l'égard du spectateur, de la lumière qu'elle recevoit, et de différentes circonstances qui font souvent paroître comme très-terminé ce qui l'est peu, et disparoître quelquefois des irrégularités qu'une autre position rendroit sensibles.

Généralement, le style de tous ces groupes est grand et simple, le dessin en est quelquefois naïf et vrai, le plus souvent hardi et peu détaillé : les formes en sont écrites avec fermeté, et par fois avec une

roideur qui tient au principe de l'effet local dont j'ai parlé. Dans plusieurs compositions, on s'est contenté de la simple indication des draperies et autres accessoires : ce qui tient à ce système d'abréviation propre d'un genre qui participe toujours un peu de l'écriture par signes figuratifs.

Je ne doute pas que le plus grand nombre de groupes des métopes n'aient été plus ou moins terminés en place, et n'aient reçu le fini qui leur convenoit sur le monument même. Cependant il me paroît encore plus certain qu'ils furent tous ébauchés, travaillés, et plus ou moins avancés dans l'atelier. Ce qui l'indique déjà, c'est la manière dont les quartiers de marbre sur lesquels ils sont sculptés furent enclavés dans la construction générale. M. Cokerell, qui a fait sur l'édifice même une étude approfondie de tous les détails de sa merveilleuse construction, m'a fait voir comment chacun des quartiers de marbre, servant de fond aux groupes des métopes, entroit dans les rainures d'une coulisse propre à le rece-

voir. Or, tous ces soins ne furent vraisemblablement pris que pour avoir la facilité de placer chaque pièce après qu'elle fût exécutée; et c'est à ce procédé qu'on a dû aussi de déplacer sans peine les morceaux qu'on a enlevés.

Ce genre de bas-reliefs, ou, pour mieux dire, de *hauts-reliefs*, évidés, perforés en dessous et en arrière, isolés et détachés du fond dans un grand nombre de leurs parties, fait voir encore qu'un semblable travail n'auroit pu avoir lieu en place, sans un temps, des peines et des dépenses infinies. Il a fallu, pour vaincre ces difficultés, pouvoir remuer et tourner dans tous les sens le bloc de marbre.

Il m'a paru également très-difficile d'admettre que chaque groupe ait pu être exécuté sans modèle préalablement arrêté, pour bien déterminer toutes les saillies et tous les renfoncemens; il a dû suffire que ce modèle eût la moitié de la dimension prescrite, et fixât le mouvement de l'ensemble, ainsi que le jeu de la composition.

Cette sculpture semble porter en soi toutes les instructions nécessaires pour faire juger de la manière dont elle fut exécutée, de la valeur qui lui fut propre, et du rang qu'on doit lui assigner. Les groupes des métopes forment certainement une catégorie particulière et distincte des deux autres. Elle aura été confiée à un chef de travaux d'un mérite subalterne, et exécutée par une classe de sculpteurs que vous appelez en italien *scarpellini*. Il falloit, à cette sculpture, beaucoup de cet effet qu'on obtient par le *fouillé*, par des *noirs*, par des parties tranchées, par des formes détachées. De là, un travail souvent sec et dur, vu de près, un dessin hardi, quelquefois brusque; et l'on doit dire qu'aucune série des sculptures du Parthénon ne perd plus que celle-là au déplacement; mais il ne faut qu'un peu d'intelligence en ce genre, pour concevoir que ces ouvrages sont ce qu'on a voulu qu'ils fussent, à raison de leur destination; que, considérés selon les rapports qui leur sont propres, ils doivent être réputés égaux

en mérite à tous les autres. Si même on les juge impartialement pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire, comme objets de *sculpture d'ornement*, on leur trouvera plus de perfection encore que ce genre n'en exige et n'en a jamais eu dans aucun monument d'architecture.

Ces observations critiques et analytiques sur les différens genres de sculpture du Parthénon, si elles sont justes, vous paroîtront peut-être propres à éclairer le goût, dans les jugemens qu'une si importante matière comporte, et à faire résoudre la question à laquelle vous voulez avoir une réponse de moi. *Quelle part Phidias peut-il être présumé avoir eue personnellement à ces travaux?*

Personne, mon ami, ne seroit plus en état que vous de le dire, non-seulement à raison des hautes connoissances que vous avez en ce genre, mais encore parce que personne ne préside à un plus grand nombre de travaux que vous. Dès-lors, qui pourroit mieux savoir ce qui, dans une série si

considérable d'ouvrages, dut être la part du sculpteur en chef; de quelle manière s'ordonnent de semblables entreprises; par quelle division de travail il est nécessaire qu'elles s'exécutent; jusqu'où peut s'étendre, en la communiquant à d'autres, l'action de diriger de tels travaux; ce qu'on est tenu de laisser faire, ce qu'on doit se réserver?

Or, d'après ce que vous avez vu de ces sculptures, d'après l'énumération que je viens de vous en faire, supposez-vous vous-même à la tête de l'entreprise, et demandez-vous ce que vous auriez fait et de quelle façon vous auriez opéré.

Certainement, il faut accorder qu'il y eut un chef, un régulateur général, sans quoi, point d'unité. Nous savons que ce chef fut Phidias; si l'on en croit même les paroles de Plutarque (Vie de Périclès) : *Phidias fut préposé à tout et dirigea tout, quoique*, dit-il, *on eût de grands architectes et d'habiles artistes en tout genre;* ce qui feroit croire qu'il auroit eu sous sa direction

les architectes Ictinus et Callicrates. Plus on admettra, d'après ce passage, que la direction de Phidias aura été étendue, plus il sera démontré qu'il ne lui aura pas été possible de se livrer aux détails d'exécution de tant de travaux divers. Le passage du même auteur que je vous ai cité dans ma dernière lettre, joint à celui-ci, doit prouver que les travaux furent organisés de façon qu'un grand nombre d'artistes de tout degré purent opérer sous des chefs subordonnés eux-mêmes à d'autres chefs plus habiles, dont Phidias aura été le directeur général. Voilà ce qu'indiquent les mots πάντων ἐπίσκοπος, πάντα διεῖπε, qui expriment une direction en grand, plutôt qu'une coopération manuelle.

J'avouerai que l'idée de direction et de surveillance à l'égard des sculptures d'un édifice, non-seulement n'exclue pas, mais autorise même l'idée de projets donnés, de modèles proposés, d'ouvrages retouchés et perfectionnés. Cependant il convient de ne pas étendre ces opérations au-delà des limi-

tes du possible. Il ne faut pas perdre de vue là grandeur, la multiplicité, la variété des objets. Il faut se demander jusqu'à quel point un seul homme peut vaquer à tant de choses, et être tout à la fois le génie qui enfante, l'intelligence qui gouverne, le talent qui exécute, le goût qui coordonne un si grand nombre d'ouvrages et y met l'harmonie.

Un exemple assez connu peut, ce me semble, donner la mesure dans laquelle on doit se tenir, entre l'opinion de ceux qui feroient exécuter par Phidias toutes les sculptures du Parthénon, même celles que nous avons appelées *d'ornement* ou *de bâtiment*, et le sentiment opposé de celui qui, ne voyant là que des travaux de bâtiment, les jugeroit tous peu dignes d'avoir exercé la main d'un si grand artiste.

Tout le monde sait que Raphaël joua, en quelque sorte, sous Léon X, dans les travaux du Vatican, le même rôle que Phidias sous Périclès. Si l'on en croit ce qu'en disent les écrivains et les monumens,

le

le génie de ce grand peintre dirigea cette suite considérable d'ouvrages entrepris alors; et comme on y trouve partout le caractère et l'influence de son goût, une opinion vulgaire lui attribue l'exécution de tout. Cependant il est constant que Raphaël, chef d'une école célèbre, disposant d'un atelier nombreux, où s'élaboroient une multitude d'ouvrages divers, ne doit passer que pour avoir été l'ame de la plupart de ces ouvrages. L'histoire nous a conservé les noms de ses principaux coopérateurs, parmi lesquels on comptoit des talens du premier ordre. C'est encore aujourd'hui le devoir et l'occupation des critiques, de discerner la manière et le pinceau des Polydore, des Perrin del Vago, des Jules Romain, etc. Or, ce qu'il faut leur attribuer ne consiste pas seulement dans l'exécution. Il est indubitable que chacun présidant à une série d'ouvrages composés et inventés par lui, a dû avoir encore sous ses ordres beaucoup de mains habiles pour les exécuter.

Mais les travaux d'ornemens des loges

ou des salles du Vatican, et de quelques autres édifices du même temps, étoient peu de chose en comparaison de l'ensemble des sculptures du Parthénon, et de la nature particulière de ces ouvrages.

Je me persuade donc que Phidias, entouré d'une nombreuse école et d'autres artistes habiles, quoiqu'à différens degrés, avoit réparti entre eux, non-seulement l'exécution, mais la composition d'une certaine série de travaux, dont il dut peut-être se réserver d'inspirer les sujets, ou de régler le mode et le caractère.

S'il s'agit, par exemple, des métopes, qui ont été l'objet principal de cette lettre, je croirois volontiers que Phidias auroit pu donner un modèle ou deux, n'importe dans quelle grandeur, de ces sujets d'ornemens, et en prescrire ainsi la saillie, le genre d'exécution, le goût et l'effet; qu'il auroit ensuite divisé cette nombreuse série de groupes entre quelques chefs d'atelier capables d'entrer dans ses vues : ceux-ci, chacun dans leur division, auroient pris autant de col-

laborateurs qu'il en auroit fallu pour accélérer le travail de ces sculptures en proportion de celui de la construction ; car si ce que j'ai remarqué plus haut est vrai, l'exécution des métopes dut être terminée, sauf la retouche en place, avant la construction de la corniche. La marche de la sculpture devoit se conformer à celle de l'architecture. Les statues des frontons purent seules être exécutées plus tard, et avec plus de loisir, parce qu'il fut facile de les placer après l'achèvement total de l'édifice.

Il y a quelques faits qui peuvent aider à se former une juste idée de la part probable que Phidias auroit eue personnellement et pratiquement dans ces travaux. Ces faits sont, d'une part, la grande célérité avec laquelle tout l'ouvrage fut conduit et terminé; de l'autre, la certitude que, pendant le temps de cette construction, Phidias avoit été occupé d'un autre travail, et des plus importans, par la grandeur du sujet et la variété des détails.

Sur le premier point, Plutarque nous

apprend que les travaux du Parthénon furent poussés avec une rapidité qui n'avoit pas eu d'exemple ; et là-dessus il entre dans quelques considérations de goût, comme pour excuser cette célérité. *On sait*, dit-il, *que, selon l'opinion du peintre Zeuxis, le temps est un des élémens qui concourent à la perfection des ouvrages, etc.... Toutefois ceux du Parthénon, loin d'avoir souffèrt du peu de temps qu'on y employa, semblent, au contraire, avoir été faits pour l'éternité.*

Effectivement, si Périclès ne dut commencer ses grandes entreprises que lorsqu'il eut seul l'administration, après la mort de son rival Cimon, et après la nouvelle trève de trente ans entre Athènes et Sparte, c'est-à-dire, vers la troisième année de la quatre-vingt-troisième olympiade ; si, comme le prouve la chronique d'Eusèbe, la Minerve d'or et d'ivoire du Parthénon fut inaugurée la deuxième année de la quatre-vingt-cinquième olympiade; et si, comme je l'ai montré ailleurs (Jup. Olymp.

partie IV, §. 3.), cette époque fut celle où Phidias fut forcé de quitter l'Attique, il est assez démontré que les travaux du Parthénon auront été terminés dans un espace de six à sept années. Or, on peut juger, d'après cela seul, combien peu il eût été possible à un seul homme de prendre une part active à tous ces genres de travaux, dans un si court espace de temps.

Mais l'autre point, qu'il ne faut pas oublier, c'est que, pendant ce même intervalle, Phidias avoit exécuté le colosse de quarante pieds en hauteur de sa Minerve d'or et d'ivoire, ouvrage qui, tant en lui-même que par ses nombreux accessoires, sembleroit avoir dû absorber tous les instans de ses six ou sept années, si l'on ne savoit quelle a été l'abondance et la facilité de l'artiste. J'ai eu aussi l'occasion d'observer ailleurs (Jupit. Olymp. partie VI, §. 4.) que le mécanisme de la statuaire en or et ivoire comportant une très-grande division de travail, par la multitude de collaborateurs que ce genre permettoit d'y employer à la

fois, l'exécution de ce monument dut exiger beaucoup moins de temps que n'en eût demandé le même ouvrage en marbre.

Quoi qu'il en soit, et à ne considérer que l'entreprise du Parthénon, il vous paroîtra, ce me semble, impossible qu'une telle multitude d'ouvrages si divers aient été, on ne dit pas exécutés, mais pensés, composés, et même dirigés, par un seul homme, en entendant cette direction comme personnelle, active et pratique. Il me paroît nécessaire d'admettre que de très-habiles artistes de tout genre et de tout degré furent préposés à chaque série de travaux, et à chacune des subdivisions qu'elle comportoit.

Or la série des sujets sculptés dans les métopes ayant dû être, d'après ce que j'ai dit plus haut, soit de la place occupée par ce genre de sujets, soit de leur rôle dans cet ensemble, la dernière et la moins importante, mon opinion est qu'on ne peut pas se permettre de croire que Phidias y ait pris part autrement que je ne l'ai fait entendre.

Il n'en dut pas être ainsi, selon moi, des sculptures des frontons, dont j'espère vous entretenir dans ma première lettre.

QUATRIÈME LETTRE.

Londres, 10 juin 1818.

Mon Ami,

Il faut enfin que j'en vienne à l'objet, sans comparaison le plus important, de la collection des marbres d'Elgin, je veux dire les sculptures des frontons du Parthénon, seuls ouvrages de ce monument auxquels il me semble non-seulement possible, mais vraisemblable, que Phidias a mis la main.

C'est ici, je l'espère, que vous voudrez bien user d'indulgence, et vous rappeler que je ne fais que vous obéir, en traitant,

comme vous me l'avez prescrit, ces sujets sous le seul rapport de l'art, et seulement en artiste. Quant à moi, je vous avoue que plus j'avance dans le compte que vous avez exigé, plus je serois tenté de reculer, surtout quand je considère de quoi j'ai à parler, et à qui je parle..... Car, à qui mieux qu'à vous appartiendroit-il de dire ce que vous me demandez sur ces admirables morceaux ? Quoique le propre des belles choses soit de saisir tout le monde, savans comme ignorans, cependant, autre est l'admiration de celui qui ne fait que sentir pourquoi il admire, autre celle de l'homme qui en connoît les causes, et de plus sait les expliquer.

Je suis donc de plus en plus convaincu de mon insuffisance à traiter une matière qui n'a pas encore été effleurée, et le peu d'espace que m'offrent les bornes d'une correspondance, ajoute à mon embarras. Car ce n'est pas la moindre difficulté, que de choisir entre tant de points de vue qui se présentent à la fois. Des volumes n'épuise-

roient pas ce que la contemplation de ces sculptures fait naître d'idées, d'aperçus, de rapprochemens, tant pour l'histoire que pour la science et l'enseignement de l'art. Je ne doute pas que lorsque ces ouvrages seront entrés dans la circulation des objets de critique que le commerce de l'esprit et du goût propage en Europe, ils ne deviennent une source inépuisable de théories, de discussions savantes et de parallèles instructifs.

C'est déjà une chose fort nouvelle pour nos artistes, que ces frontons de temples doriques, qu'il faut se représenter remplis dans toute leur étendue, non de figures de bas-relief, mais d'une composition formée de véritables statues en ronde-bosse. Ainsi, comme nous en avons ici la preuve, chacun des deux frontons du Parthénon avoit une série d'au moins vingt-deux figures sculptées sur des plinthes séparées, faisant partie d'un sujet avec lequel elles étoient en rapport, ou d'une action à laquelle elles prenoient plus ou moins part. Placées soit

en avant, soit en arrière, tantôt isolées, tantôt groupées, elles offroient une variété d'attitudes, de mouvemens et de positions prescrites par les pentes du fronton. La partie la plus resserrée du tympan recevoit ou des figures couchées, ou d'autres objets imaginés pour s'adapter à l'espace rétréci des deux angles inférieurs.

Je ne sais si vous vous rappelez cette idée tout-à-fait curieuse et nouvelle du soleil levant, à l'angle gauche du fronton oriental (on l'a appelé, je ne sais trop pourquoi, Hyperion). Sous un nom ou sous l'autre, c'est le soleil sortant des eaux de la mer. D'une plinthe de 4 pieds de long et de 2 pieds 5 pouces de large, sur laquelle sont sculptés des flots, on voit s'élever une figure dont la tête, le commencement des épaules, ainsi que les deux bras sortent de l'eau : ses mains tenoient les rênes de deux chevaux qui dressent leur tête et leur col au-dessus d'une autre plinthe, ayant les mêmes indications de flots, et qui s'ajustoit à la première, en avant d'elle.

C'est par cette composition que commençoit, en montant graduellement avec le tympan, l'ensemble des figures de ce fronton, qui, dans l'angle opposé, se terminoit par une image semblable, celle du soleil couchant, dont les chevaux, par leur position que détermine le dessin de Nointel, indiquoient l'action de s'enfoncer. Le Muséum possède la tête d'un de ces deux chevaux, chef-d'œuvre prodigieux de vérité, de sentiment et de science, et dont je ne pourrai m'empêcher de vous parler encore par la suite. Entre cette tête inclinée et regardant en bas, et la figure qui la suit, dans le dessin de Nointel, existe un vide que remplissoit sans aucun doute une figure du soleil couchant, dont l'attitude, peu difficile à imaginer, devoit représenter l'immersion, comme son pendant désignoit l'ascension.

Je ne vous parle de ces deux objets que comme d'une particularité jusqu'ici inaperçue par les voyageurs, ou si mal vue par quelques-uns, que ces chevaux, ayant l'air

de sortir de terre, firent croire que de ce côté devoit être la dispute de Minerve avec Neptune, qui, selon une des traditions mythologiques, avoit, dans ce combat, fait sortir de terre un superbe coursier. Mais cette particularité est encore propre à donner une idée du genre de ces compositions, et de l'esprit qui sut en soumettre l'invention aux données et aux sujétions du cadre où elles devoient trouver place.

Les dessins de Nointel, comme vous le savez, furent exécutés dans un temps où le fronton occidental étoit encore entier, et où celui de l'orient n'avoit perdu que le milieu de sa composition. Ces dessins, tout légers et imparfaits qu'ils sont, doivent être consultés, non-seulement comme dépositaires d'indications précieuses pour retrouver l'emploi de plusieurs des fragmens recueillis par lord Elgin, mais comme servant à bien faire comprendre l'ensemble de ces frontons, sous le rapport de leur composition et de leur effet.

On se feroit toutefois une fausse idée de

ce genre, si l'on croyoit trouver dans une composition de figures en ronde-bosse, généralement sur un seul plan, et sur une ligne d'à peu près 100 pieds en longueur, ce qu'à peine pourroit nous offrir un tableau peint dans une telle dimension; je veux dire cette unité d'action qui met chaque personnage en rapport de mouvement et d'intention avec le sujet principal. Tel n'a pas pu être le système suivi dans ces compositions, et tel ne fut pas l'esprit qui les dirigea; esprit qui, nonobstant la différence du genre de sculpture, rentroit beaucoup dans celui qu'il faut reconnoître comme propre du bas-relief, c'est-à-dire d'une écriture par signes figuratifs.

Ainsi le sujet du fronton occidental, dont nous connoissons tout l'ensemble par les dessins de Nointel, n'est exprimé d'une manière bien sensible que dans son milieu, où Neptune et Minerve, personnages principaux, sont représentés combattant, et par les figures qui les suivent, savoir, du côté de Minerve, la Victoire dans un char; du

côté de Neptune, des divinités marines. Tout le reste ne paroît prendre aucune part à l'action, et n'a avec elle d'autre liaison que celle qui peut résulter des rapports mythologiques de chaque divinité. Les groupes de Latone et de ses enfans, d'une part, de Vulcain et Vénus de l'autre, ne sont pas là certainement sans quelque raison. On aperçoit bien aussi que ces figures furent combinées dans l'intérêt de l'harmonie de la composition; mais la nature seule du local empêchoit de les mettre en rapport d'action avec la scène du milieu.

Il en étoit de même du fronton oriental, dont le milieu a été fort anciennement détruit, c'est-à-dire, très-probablement à l'époque où les chrétiens, ayant converti le temple en basilique, eurent besoin de tirer de ce côté la lumière qui devoit éclairer l'hémicycle qu'ils construisirent à la place du pronaos. Ce milieu représentoit la naissance de Minerve, et l'on peut s'en faire quelque idée par la célèbre patère étrusque, où ce sujet est figuré, et où l'on voit

Jupiter assis entre quelques divinités, et Lucine recevant Minerve sortant armée de la tête du Dieu. De toute cette composition depuis long-temps perdue, il ne reste peut-être, dans la collection actuelle, qu'un pied colossal qui me paroît n'avoir pu appartenir qu'à la figure de Jupiter. Mais les deux côtés de ce fronton, garantis par des constructions modernes qui en rendoient l'approche difficile, ont conservé la plus grande partie des figures qui, d'une part et de l'autre, terminoient, en s'abaissant progressivement, chacune des deux pentes. C'est dans ces figures qu'on remarque surtout l'esprit et le système de composition dont je parle. Quelques-unes d'entre elles sont tellement étrangères à l'action du milieu, qu'elles y tournent le dos. Tel est le personnage qu'on appelle Thésée, ou Hercule jeune : telle est une des belles figures drapées que Visconti a appelées les Parques. Mais rien ne peut mieux nous donner, que ces figures encore bien conservées, l'idée du charme et du balancement des lignes, de la variété

et de l'harmonie linéaire de cet assemblage de figures, et de l'art qui, en déterminant leur combinaison par rapport à l'ensemble a su remplir d'une manière aussi heureuse, un cadre d'une forme aussi ingrate que l'est celle d'un triangle.

On conçoit la difficulté qu'il doit y avoir à orner de figures un espace si irrégulier, et dont le champ éprouve des variétés de dimension en hauteur, qui vont depuis 12 pieds, en décroissant jusqu'à ō, ou si l'on veut, jusqu'à 1 ou 2 pieds. Comment établir entre tous les personnages un certain *médium* de proportion qui sauve les disparates de l'inégalité du champ?

Il est certain que ceux qui occupoient le centre ou les points milieux du fronton, étoient d'une dimension plus grande; mais ces figures, étant les divinités principales, purent, sans inconvenance, excéder la stature des autres. Ainsi le permettoient et leur caractère et celui de leur rôle. A partir de là, tout l'art consista à graduer les statues suivantes dans l'ordre de leur succession,

de

de manière que, sans diminution sensible de proportions, elles s'accommodassent à la diminution de l'espace. C'est ce qui a été pratiqué avec une rare intelligence, en donnant à chacune une position plus ou moins inclinée, en asseyant les unes plus haut, les autres plus bas, en plaçant celle-ci agenouillée, et celle-là couchée (telle est l'Ilyssus), de manière que la diminution de hauteur dans la pose, permît d'augmenter leur proportion.

Au reste, vous avez en ce moment sous les yeux, à Rome, un exemple de cette combinaison de figures, dans les frontons du temple d'Egine, qu'une savante restauration va, dit-on, reproduire, et rendre à leur ancienne intégrité.

On blâme assez généralement ici l'usage de restaurer les statues antiques : il est vrai qu'on en a fait jadis à Rome un grand abus. Cependant je suis persuadé que jamais l'antique n'eût produit, sur le goût du public, l'effet qui s'est opéré depuis un demi-siècle, si tous les monumens de sculpture avoient

été laissés dans l'état de mutilation où les artistes se plaisent souvent à les voir, pour les mieux étudier en détail. Lorsque la restauration n'endommage point le travail original, lorsqu'elle n'induit point en erreur, lorsqu'elle ne falsifie ni le sujet ni sa composition par des additions mensongères, pourquoi se refuseroit-on à faire revoir dans leur ensemble des ouvrages qui tirèrent souvent de cet ensemble la plus grande partie de leur valeur, et qui ne peuvent réellement plaire à tous les yeux que par le complément de ce que les accidens du temps leur avoient enlevé ?

Je crois donc qu'on devra à la restauration des frontons du temple d'Egine, de nous bien apprendre quels furent, et le goût de ces compositions de frontons en statues, et le style de cette ancienne école. Il y a aussi, il faut en convenir, moins de risques à se mesurer dans le rachèvement des statues éginetiques, avec le style roide, méthodique et peu expressif de cette sculpture, qu'il n'y en auroit pour celui qui tenteroit de com-

pléter quelqu'une des statues des frontons du Parthénon; et je crois qu'on fait très-sagement, à Londres, de laisser ces ouvrages dans l'état où le temps et la destruction les ont transmis.

Cependant, je ne puis vous le dissimuler, j'aime à me représenter ces magnifiques ouvrages dans leur primitif état. Malgré moi, mon imagination les replace dans leur ensemble, avec tous leurs détails et tous leurs accompagnemens; et il me semble que toute tentative qui produiroit une partie de cet effet, serviroit utilement les intérêts de l'art.

Entre les divers moyens dont on peut user, je vois d'abord celui qu'un dessinateur habile sauroit employer, en mettant à contribution tout à la fois les esquisses de Nointel, qui donnent l'ensemble des compositions, et les fragmens qui correspondent, dans la collection britannique, aux figures de l'un ou de l'autre fronton.

Un travail préparatoire qui devroit précéder cette remise ensemble, seroit la critique de tous les fragmens. La chose a déjà été

commencée, et déjà on a reconnu comme devant appartenir à l'une ou l'autre des deux compositions, certains fragmens, tels que ceux de Neptune et de Minerve, dans le fronton occidental; celui de Latone, reconnoissable à un reste d'un des deux enfans qu'elle tient, selon le dessin de Nointel. Je soupçonne qu'il y a encore d'autres restitutions à faire à ce fronton.

Par exemple, il me semble que la figure de femme drapée, sous le n°. 72, et qui est brisée vers le haut des cuisses, a été mal à propos attribuée à la composition du fronton oriental, sous le nom de *Victoire*. Il est difficile d'imaginer que la victoire ait dû trouver place dans le sujet de la naissance de Minerve. Lorsqu'on consulte les dessins de Nointel, on ne sauroit hésiter à reconnoître le beau fragment dont je parle pour celui de la statue qui, dans le fronton occidental, vient après Neptune, et se groupoit avec la figure de femme assise, laquelle, sans aucun doute, étoit Amphitrite, reconnoissable au dauphin qui est sous son pied.

Le fragment n°. 72 est peut-être le reste d'une figure de Thétis; car, du côté de Neptune, étoient, comme l'indique Amphitrite avec son dauphin, des divinités marines; et je présume que le vide qui, dans le dessin de Nointel, existe entre Neptune et la figure suivante à sa gauche, étoit rempli par un Triton qui se composoit avec la jambe avancée et le trident du dieu de la mer.

On interprète aussi un beau fragment de femme drapée sous le n°. 69, comme celui d'une victoire sans ailes, probablement celle qui, dans le fronton occidental, auroit occupé le char de Minerve. Mais il m'a paru que lorsqu'on examine ce qui reste de cette figure, en confrontation avec le dessin de ce fronton par Nointel, on se persuade que le mouvement des bras, ainsi que l'attitude générale du fragment, conviennent exclusivement à la figure d'Amphitrite. Il suffit de regarder le fragment du côté où le dessin de Nointel nous montre Amphitrite, pour reconnoître l'identité de la pose, du mouvement, de l'ajustement, et même de la drape-

rie, qui, vers le haut de la cuisse gauche, se trouve fendue, et laissoit voir, selon le témoignage irrécusable du dessin, le nu de la cuisse et de la jambe, goût de draperie très-conforme au caractère d'une déesse marine.

Je crois avoir trouvé encore, sous le n°. 156, un morceau d'une figure de femme drapée, assise fort bas sur un socle recouvert d'étoffe, et qui n'auroit pu appartenir qu'à ce groupe du fronton occidental, où l'on voit, dans les dessins de Nointel, une jeune fille nue sur les genoux d'une femme habillée.

Je vous cite, mon ami, toutes ces précieuses indications, comme autant de moyens par lesquels un dessinateur intelligent et habile, aidé des indications véridiques des dessins de Nointel, parviendroit à nous faire jouir d'un ensemble approximatif de ces sublimes compositions.

Quel gré ne sait-on pas à ces laborieux et subtiles commentateurs qui ont su, par de pénibles recherches des moindres passages cités dans les écrivains de l'antiquité, rem-

plir quelques lacunes des œuvres de Cicéron, de Tite-Live ou de Quinte-Curce.

Ici le travail exige moins de peines et moins de conjectures. L'ensemble est connu, les fragmens sont là; on ne peut plus se tromper sur le style, le goût et la manière; ainsi, le fragment du torse de Minerve, celui du visage de la déesse, avec les yeux creusés pour recevoir des prunelles d'une autre matière, ne peuvent-ils pas guider dans la restitution d'une figure dont le dessin de Nointel nous fournit la pose, le mouvement et l'ajustement?

Mais je vous avoue que je désirerois encore d'autres essais, peut-être plus périlleux pour celui qui les entreprendroit, et dont le but toutefois, non moins utile, seroit de bien faire apprécier le haut mérite de ces sculptures par le commun des hommes, qui, étrangers au fond de l'art, à sa science et à sa pratique, veulent être pris par les yeux, et sont souvent rebutés de l'aspect incomplet d'une statue mutilée, que le temps a altérée encore dans le poli de la matière.

La collection britannique compte, au milieu de ces savans débris, sept à huit morceaux auxquels il ne manque que peu de chose, que quelques extrémités et des détails, pour devenir des statues entières, des groupes complets. L'essai que je désire, à Dieu ne plaise qu'on le tente sur les originaux et les marbres. Mais qui empêcheroit, après avoir fait mouler les mieux conservées de ces rares statues, d'en proposer, comme en concours, la restauration sur des plâtres, à ceux qui voudroient en hasarder l'essai. Ne croyez-vous pas non plus que ce seroient d'excellentes études, et une des meilleures voies possibles pour entrer dans le sentiment et l'esprit de cette sculpture? Cette sorte de lutte avec l'ouvrage qu'il faut compléter, ne pourroit qu'être profitable, et à celui qui s'y engageroit, et au public qui en seroit juge. Et de là résulteroit encore l'avantage de rendre à ces chefs-d'œuvre une sorte de vie, et cette valeur d'existence qui tient à l'idée d'une chose entière et finie.

Je ne vous ai encore parlé des statues des

frontons, que sous le rapport de leur composition dans l'ensemble dont elles faisoient partie.

Pour ce qui concerne chacune considérée en elle-même, je vous avouerai d'abord qu'une de mes premières surprises a été d'y trouver une exécution aussi correcte, un rendu aussi précieux, aussi complet, quoiqu'elles fussent destinées à être élevées de 50 pieds, à être encadrées dans un fronton, à être vues par-devant, et à ne pouvoir pas être vues jadis par derrière... Cependant, lorsqu'aujourd'hui on tourne autour de chacune, lorsque l'on considère les côtés adossés au tympan du fronton, on y trouve le même soin d'exécution, et jusque dans les moindres détails, la même précision de fini qu'offrent les parties antérieures soumises à la vue. C'est ce qui est surtout frappant à l'égard de ces admirables statues drapées, dont j'aurai besoin de vous parler encore, chefs-d'œuvre d'élégance, de finesse et de délicatesse dans la disposition comme dans l'exécution des plis, et où ce qu'on pourroit

appeler un luxe de fini brille dans les parties autrefois dérobées à l'œil des spectateurs, tout autant que dans les autres. Pareille observation a lieu à l'égard des figures nues.

Cela seul montre déjà (ce qui, je crois, n'a guère besoin de preuves) que ces figures furent exécutées, non en place, mais dans l'atelier; et de plus, qu'elles furent soumises, avant d'être transportées en leur lieu, à la vue du public qui put en parcourir les divers aspects.

Autant donc il m'a paru que les deux autres séries des sculptures du Parthénon avoient dû être exécutées *de pratique*, comme l'on dit, et d'après des dessins ou des petits modèles, et faites particulièrement en vue de la place qu'elles devoient occuper, ou de l'effet commandé par cette place, autant je crois qu'on peut affirmer le contraire des statues des frontons.

Il est indubitable, outre l'extrême différence qu'il y a entre le genre de la ronde bosse et celui du bas-relief, que des sta-

tues aussi variées dans leurs mouvemens, comme aussi dans leur ajustement, ou leur agroupement avec d'autres, aussi étudiées dans leurs parties, aussi correctes dans leur ensemble, aussi achevées dans leur exécution, n'ont pu être sculptées en marbre que d'après des modèles également arrêtés, terminés, et, je pense, de la même dimension que celle des marbres.

Ceci me paroît jeter du jour sur l'objet de votre question, c'est-à-dire, *la part que Phidias auroit eue personnellement dans les sculptures du Parthénon.*

Il ne s'agit plus en effet de ces sculptures appelées de *bâtiment* ou d'*ornement*, qu'on introduit dans les parties *courantes* de l'édifice, et auxquelles suffit un talent relatif ou un mérite de position. Il est clair, d'après les monumens qui sont sous nos yeux, que le sculpteur portoit aux figures des frontons à peu près le même soin qu'aux statues faites pour figurer isolément. Il est certain que l'art y déploya à peu près la même science, les mêmes talens, et qu'un très-

grand nombre de statues antiques fort estimées (style et goût à part) ne présentent rien de plus achevé que le travail de plusieurs des objets en question.

C'est après m'être convaincu de cette vérité, que j'ai donné tout-à-fait mon consentement à l'hypothèse de M. Cockerell, sur l'emploi des figures de la famille de Niobé dans un fronton, hypothèse que vous connoissez sans doute, par le dessin qu'en a publié cet habile et savant architecte. J'avois quelque peine à me persuader que cette belle collection de statues attribuée par Pline à Scopas, malgré la facilité avec laquelle elles entrent dans le cadre d'un fronton, et s'accommodent à l'inégalité de ses espaces, eût eu une semblable destination. Mais les statues du Parthénon ont levé tous mes scrupules à cet égard. C'est ainsi que peu à peu se déchire le voile qui nous cache tant de choses sur les arts de l'antiquité; c'est ainsi qu'un fait bien connu convertit en faits beaucoup de conjectures.

Les sculptures des frontons du Parthé-

non nous prouvent, par leur extraordinaire perfection, que Scopas a bien pu ne pas dédaigner de sculpter des statues pour le fronton d'un temple, puisque nous ne trouvons point étrange que Phidias ait présidé à de pareils ouvrages.

Lorsqu'ensuite on apprécie ces ouvrages, en les comparant à ce que nous possédons de meilleur de l'antiquité, on est encore plus induit à en attribuer l'invention, la composition, l'exécution même, soit en modèle, soit en marbre, à la plus savante école, à celle qui sut réunir au plus grand caractère de dessin, le plus de cette vérité qui donne la vie sans diminuer la noblesse; et comme le chef de cette école fut Phidias, qui, de l'aveu de toute l'antiquité, ne fut surpassé par aucun de ses successeurs dans les principales parties de l'art, on ne trouve point improbable que ce grand artiste ait fait plusieurs des modèles de ces compositions, y ait imprimé son goût, en ait suivi l'exécution en marbre, soit par luimême, soit par des élèves auxquels il avoit

transmis sa manière, et dont il auroit dirigé le ciseau.

Mais je m'aperçois que je dois justifier une telle opinion par l'analyse comparative de ces sculptures, considérées sous le rapport du style, du caractère, du savoir, de la vérité imitative, et de tout ce qui doit établir leur rang parmi les autres restes d'antiquité. — Trouvez bon que ce soit la matière de la lettre suivante.

CINQUIÈME LETTRE.

Londres, le 12 juin 1818.

MON AMI,

QUEL est le mérite intrinsèque des statues qui ornoient les frontons du Parthénon? Quelle est leur valeur comparative, ces ouvrages étant mis dans la balance avec les plus beaux de ceux que l'antiquité nous a transmis? Y a-t-il là quelque morceau qu'on puisse mettre à côté ou en avant de tel ou tel autre morceau réputé de première classe? Voilà les questions que presque tout le monde fait; c'est à cela qu'on vous demande ordinairement une réponse claire et catégorique.

Pour vous, mon ami, je ne crois pas que ce soit ainsi que vous entendiez poser la

question. Vous êtes trop instruit dans la critique du goût à laquelle ces matières sont soumises, pour croire qu'il y ait en ce genre des balances, des poids et des mesures qui permettent d'établir entre les productions de l'art, et d'une manière aussi positive, aussi particularisée, un tarif semblable à celui selon lequel s'apprécient les métaux, les diamans, et autres marchandises.

Une multitude de considérations s'opposent à ce qu'on établisse ainsi, de prime abord, un parallèle rigoureux d'ouvrage à ouvrage, surtout lorsqu'il existe, entre les objets à comparer, beaucoup de diversités, soit de genre, soit de sujet, soit de destination. Or, la première base de l'équité, dans de tels jugemens, est de bien fixer les conditions du concours.

Il me semble ensuite qu'avant d'en venir à particulariser l'objet d'un parallèle dont les élémens sont très-nombreux, il seroit et plus sûr et plus utile, sous beaucoup de rapports relatifs et à la question et à l'histoire de l'art et du goût, de faire porter préalablement

préalablement la critique sur les qualités principales qui déterminent le caractère général et ce qu'on appelle le style, la manière de voir et le système d'imitation propre de l'époque et de l'école dont les monumens d'Athènes nous offrent les modèles.

Rien n'a été jusqu'ici plus hasardeux que les jugemens portés sur le goût des différentes écoles d'art, et sur les variations que le temps avoit produites dans leurs ouvrages. Nous savons, et par les écrivains de l'antiquité, et par l'histoire de l'esprit humain, que des différences ont existé d'école à école, de siècle à siècle, de pays à pays. Mais nous savons aussi que ces différences furent souvent moins des couleurs tranchantes, que des nuances légères, quoique très-sensibles dans le temps. Or, rien de moins soumis à une démonstration évidente, que les nuances dont il s'agit, surtout à mesure qu'on s'éloigne de l'âge qui les vit régner. Ainsi un maître distingue du premier coup la façon de faire de chacun de ses élèves, tant que ceux-ci sont

sous ses yeux; ainsi nous reconnoissons les manières de chaque maître vivant; mais, quelques années après, la génération qui suit les confond ensemble.

Que doit-il donc arriver après un laps de tant de siècles, lorsque surtout les traits caractéristiques de chaque style d'école sont devenus eux-mêmes des espèces de problêmes, lorsque nous ignorons si nous possédons les ouvrages qui pourroient les faire reconnoître, lorsqu'une multitude d'altérations, de copies, de contrefaçons, de mutilations, ont encore contribué à en effacer ou à en mêler les traces?

Combien de confusions, par exemple, n'a-t-on pas faites entre le style éginétique, l'ancien style attique et le style étrusque, qui ne furent, chacun dans leur genre, que les nuances de la manière d'imitation qui précéda le développement de l'art. Ainsi, il suffisoit qu'un goût roide et sec régnât dans un ouvrage, pour lui faire donner le nom d'étrusque. Et cependant, de combien de manières ne peut-on pas être roide et sec?

Les anciens, au temps de Pausanias, distinguoient ces manières. Les statues des frontons du temple d'Egine vont très-probablement faire sentir la différence, jusqu'ici mal aperçue, entre les deux autres styles primitifs, et celui d'une école qui avoit su réunir, à de la sécheresse et à de la dureté, une certaine naïveté de dessin; à une manière affectée et compassée de draperies, une certaine grâce de parure et d'ajustement, et racheter par une exécution recherchée le manque de vie et d'expression.

Jusqu'à présent, donc, nous n'avons guère pu faire de distinctions bien réelles d'âge et d'école, qu'entre le style primitif et celui de l'art perfectionné, à peu près comme chacun distingue aisément les œuvres du quatorzième siècle, de celles du seizième siècle et des suivans.

Quant aux autres variétés qui doivent avoir fait reconnoître les manières des écoles contemporaines ou successives, il nous est resté à la vérité les jugemens de quelques écrivains sur ces diversités de goût

entre un certain nombre de maîtres. Mais que prouvent ces jugemens, qui reposent sur la valeur équivoque ou relative de certains mots grecs ou latins, lorsque l'application ne peut pas en être faite aux ouvrages dont parlent les auteurs, lorsque aucun exemple positif et incontestable ne fixe la corrélation du jugement à la chose jugée? Avons-nous les statues vantées de ces maîtres célèbres qui furent des chefs d'école, et auxquelles ces jugemens se rapportent? Si nous en reconnoissons quelques-unes en petit nombre, d'après les descriptions, dans certains marbres venus jusqu'à nous, ces marbres ne sont-ils pas des copies, imitations plus ou moins altérées de leurs modèles? Le copiste n'a-t-il pas pu, tantôt améliorer un original foible, tantôt défigurer un chef-d'œuvre, tantôt changer le caractère propre de l'ouvrage en modifiant son exécution, et l'empreinte originelle du travail et de la manière?

Telle est la moindre partie des incertitudes et des obscurités au milieu desquelles

la critique du goût a tenté d'établir une suite chronologique, parmi les antiques qui nous restent, et de les ranger dans un ordre qu'on a cru correspondant aux époques successives de l'art.

On s'est dit : les premiers ouvrages furent d'un style roide, durement prononcé, privés de mollesse, de variété, de vérité de détails imitatifs. Donc tout ce qui participera plus ou moins de ce genre, sera plus ou moins ancien.

Quoi de plus équivoque cependant et de plus arbitraire que de telles conséquences? Et qui ne voit pas que la roideur et la dureté dans les ouvrages de la sculpture, peuvent provenir de causes tout-à-fait étrangères au goût de l'âge ou de l'école? Ainsi tel ou tel groupe des métopes du Parthénon, mis en parallèle avec telle ou telle statue nue des frontons du même temple, auroit fait croire au critique ignorant de leur destination, que ces ouvrages auroient été séparés par l'intervalle d'un siècle. Il y a en effet, entre le dessin et la manière de trai-

ter les chairs de l'Ilyssus par exemple, et le dessin ou la manière de certaines métopes, une différence de *faire* qui équivaut à une distance de temps.

J'ai entendu de même certains critiques, frappés, soit de la sévérité des formes, soit du style grandiose et peu détaillé des colosses de Monte-Cavallo, prétendre que ces monumens avoient dû précéder le siècle de Phidias; comme s'il ne suffisoit pas, pour motiver la manière qui les caractérise, que ces groupes aient eu une destination aujourd'hui ignorée, et en vue de laquelle ils furent traités jadis, ou que l'artiste ait eu un goût porté à la sévérité.

Que de variétés, et même fort sensibles, entre les ouvrages du même temps, et qui ne sont que l'effet des différences de talent, de goût et d'habileté qui existent entre les contemporains? Si, par exemple, comme on le croit, le temple qu'on a découvert à l'ancienne Phigalie, est le temple d'Apollon Épicurius que Pausanias nous dit avoir été bâti par Ictinus, c'est-à-dire, par

un des architectes du Parthénon, et par conséquent au siècle de Périclès et de Phidias, la sculpture de la frise auroit pu être exécutée peu de temps après celle du temple d'Athènes. Vous l'aurez peut-être vue, mon ami, au *Britisch-Museum*. Que vous en semble? Diriez-vous, soit pour le style, soit pour le savoir, soit pour l'exécution, que ce soient là des ouvrages du grand siècle? Mais pourquoi pas, répondrez-vous? N'y eut-il pas toujours dans le même temps des habiles et des ignorans, et ne faut il pas de ceux-ci pour faire valoir ceux-là? A la bonne heure; mais soyons réservés dans nos jugemens, et gardons-nous de généraliser trop tôt, d'après les documens particuliers, tronqués et incertains qui nous restent.

Telle a été certainement l'erreur de la critique, qui, avec beaucoup trop peu de points de reconnoissance, a prétendu percer des routes dans le domaine de l'histoire de l'art, et créer aux monumens une sorte de succession généalogique, sans au-

cune date précise, et avec de simples approximations.

Je dis encore que, pour se faire une idée juste de ce qu'il faut appeler style, goût et manière de siècle ou d'école, non-seulement on doit être certain de posséder les ouvrages originaux d'une période ou d'une école, mais qu'il faut encore en posséder un assez grand nombre, pour pouvoir s'assurer que les traits qui les distinguent sont des traits de famille qui appartiennent à tous. C'est ainsi que nous connoissons les styles et les manières des grands écrivains de l'antiquité.

Jusqu'ici on n'a point eu cet avantage; nos collections d'antiques ne nous offrent que des feuillets incomplets, décomposés, d'une immense bibliothèque perdue. Nulle part de corps entier.

Voici, ce me semble, ce qu'a de nouveau la collection des marbres d'Athènes. Outre la certitude du point chronologique, outre celle de l'école et du maître, outre tous les genres d'authenticité contre lesquels nul

doute ne peut s'élever, on a l'avantage d'être mis en présence d'un très-grand nombre d'ouvrages de même date, mais de genres divers, d'exécution variée. On compare des morceaux de toute grandeur, des figures de tout caractère, des draperies dans toutes sortes de mouvemens. Enfin, au lieu de matériaux isolés et incertains, qui ne peuvent produire que des jugemens semblables, on a un ensemble sur lequel le goût peut asseoir des propositions générales; car, pour généraliser une opinion en ces matières, il faut une généralité d'objets.

C'est sur ce point important que doit aujourd'hui s'exercer la critique des artistes et des amateurs de l'art. Dans tout genre, un fait avoué et bien reconnu; dans toute histoire, un point chronologique rendu incontestable, sont d'un très-grand secours, sinon pour tout prouver, au moins pour empêcher de douter de tout. C'est une lumière qui, si elle ne conduit pas partout, indique au moins où il ne faut pas aller, et les directions qu'il ne faut pas prendre.

Il s'agiroit donc maintenant de déterminer les caractères principaux, les traits saillans, et ce qu'on pourroit appeler la physionomie distincte de l'art et du goût des sculptures du Parthénon.

Je vais vous communiquer là-dessus, et soumettre à votre jugement, les impressions que j'en ai reçues, impressions qui m'ont saisi au premier coup d'œil, que j'ai soumises à un très-grand nombre de révisions, que j'ai comparées à celles que me font et m'ont fait éprouver les autres ouvrages de l'antiquité.

Les sculptures des frontons du Parthénon nous offrent, en nombre à peu près égal, des figures nues et des figures drapées. On peut ainsi diviser fort naturellement, entre ces deux classes d'objets, les observations que l'analyse de ce sujet comporte.

De la première classe sont les statues de Thésée ou Hercule jeune et de l'Ilyssus, le torse de la figure appelée Cécrops, le fragment du torse de Neptune, le fragment du Soleil levant appelé Hypérion, et la tête du

cheval qui appartenoit au groupe du Soleil couchant, et qu'on nomme le cheval de la nuit.

La plupart des critiques se sont formé, sur le goût de dessin et d'imitation de la nature à cette époque, une idée peu conforme à celle que donnent les restes de ces sculptures. On est assez persuadé que tout ce qui tient à l'imitation de la chair et des détails dans le nu, à la mollesse et à la variété des plis dans les draperies, appartient aux écoles postérieures à celle de Phidias. Ainsi on accorde à celle-ci de la grandeur, mais accompagnée d'un peu de roideur; de la correction, mais avec peu de grâce; de la simplicité, mais privée du plaisir de la variété. Quelques passages des écrivains de l'antiquité, quoiqu'ils s'accordent en général à donner à Phidias la première et la plus haute place, laissent effectivement entendre que certaines qualités tendantes à une expression plus recherchée des vérités et des charmes de l'imitation, distinguèrent les successeurs de cet artiste.

On a cru trouver des contradictions dans ces jugemens. Je ne crois pas qu'elles soient telles qu'on l'imagine. Entre les ouvrages des plus grands maîtres, il y a toujours de ces différences qui tiennent à ce que certaines qualités dominent plus chez l'un que chez l'autre. Lorsqu'on les compare, et qu'on veut exprimer ces variétés, il est presque impossible que le discours n'en dise pas plus que le sentiment n'en trouve. Ainsi les maîtres venus après Phidias auront pu avoir certaines qualités à un plus haut degré, sans qu'il faille supposer que ces qualités manquoient aux ouvrages précédens. Car il ne peut être question que d'un plus ou d'un moins, dont le discours ne peut pas fixer la mesure.

Cette mesure ne pourra l'être que lorsque nous aurons à mettre en parallèle avec les sculptures nombreuses et originales de l'école de Phidias, à peu près un égal nombre de sculptures reconnues pour originales des écoles suivantes.

Ici donc il ne sauroit être question que

de comparer le goût des sculptures qui sont sous nos yeux, avec le goût des autres sculptures antiques dont on possède les restes.

C'est d'après ce parallèle, le seul qui ne soit pas mêlé d'hypothèses et d'arbitraire, le seul qui soit à notre portée, que j'ai cherché à me rendre compte du caractère dominant des sculptures sur lesquelles vous voulez connoître mon opinion. Ce caractère m'a paru consister dans la réunion la plus évidente de deux qualités, savoir celles de la science et du sentiment, du grand et du vrai, portées beaucoup plus loin qu'on ne se le figure.

Il y a, pour parler en artiste de ce qui constitue la perfection dans l'imitation du corps humain, deux sortes de vérités, l'une qui procède du principe fondamental du dessin, qui est la science de l'ostéologie, l'autre qui résulte de l'expression des détails qui recouvrent la charpente du corps.

L'ostéologie est donc comme la base de la construction des corps vivans, et c'est

sur elle que repose le reste de toute cette belle économie animale, dont l'aspect extérieur seul est du ressort de l'imitation.

En général il m'a semblé que nous ne voyions, dans aucune autre sculpture antique, les os prononcés avec autant de savoir et d'énergie. Cette expression donne à l'ensemble d'une figure un sentiment de légèreté qui ajoute à celui de la force. De là, pour le spectateur, un effet hardi, une vivacité de formes, qui communique à tout l'apparence du mouvement, et cette sorte de vie que la matière peut recevoir, et qui est à elle ce que l'ame est au corps.

S'il est un exemple, à mon avis, qui puisse bien exprimer l'idée du mérite que je cherche à rendre sensible, c'est celui de la tête de cheval dont je vous ai déjà parlé, et dont le marbre heureusement est bien conservé. Telle est la puissance du principe ostéologique empreint sur cette tête, que la vérité qui en est l'effet va presque jusqu'à faire peur. Le plâtre moulé sur ce morceau produit la même sensation. A

cette grande vérité de la forme essentielle qui vous saisit d'abord, succède l'admiration des détails, des vérités de la chair, des variétés de la peau, imitées jusque dans les plus légères inflexions des plis et des veines. Je n'ai vu aucun ouvrage de ce genre aussi vivant. Ce n'est réellement plus de la sculpture; la bouche hennit, le marbre est animé, on croit le voir remuer.

Dans toutes ces descriptions poétiques d'anciens ouvrages, où le poète semble éprouver l'illusion dont je parle, je ne doute pas que cette inspiration n'ait été due à la vertu du principe imitatif dont il s'agit. En effet, le principe de la vie, dans une statue, tient beaucoup à l'expression du mouvement, et cette expression résulte particulièrement de la vérité ostéologique, puisque les os sont les principaux ressorts du mouvement.

Le sentiment de l'ostéologie brille dans toutes les parties de la statue du Thésée, ou de l'Hercule jeune. Malgré quelques altérations de détail, et la mutilation de ses

extrémités, cette figure, de huit pieds de proportion, peut être réputée entière. On peut y lire, comme écrit avec la plus grande clarté, le système de l'imitation ostéologique. Tout ce qui tient à cette expression y est prononcé avec une énergie et une fermeté remarquables. Les rotules, les os du tibia, ceux des humérus, du sternum, etc., y sont articulés avec une précision qui frappe tous les yeux. On pourroit dire que les os percent de toutes parts.

Mêmes observations sur les autres figures nues; et celle de l'Ilyssus doit, sans aucun doute, au principe ostéologique, l'incroyable vérité de mouvement qu'on y admire.

Mais ce savoir fondamental, et son effet, feront d'autant plus d'impression que le caractère de fermeté qui résulte de l'expression des os contrastera avec le caractère de mollesse que produit l'expression, soit des muscles et de la chair, soit des détails de la peau. C'est en cela, ce me semble, que réside le complément de la vérité

imitative,

imitative, et nous ne voyons dans aucun autre ouvrage antique parvenu jusqu'à nous, ce complément au degré où nous le font voir les figures nues des frontons du Parthénon.

Dans quelques statues antiques, d'un rare mérite sans doute (je prends pour exemples les figures des groupes de *Monte-Cavallo*), le dessin des formes musculaires est prononcé avec beaucoup de savoir, de justesse et de grandeur; mais aussi on ne sauroit dissimuler que ce mérite n'y soit acheté par un peu de roideur méthodique. On y admirera le beau principe, le choix éminent des formes, et cet effet grandiose que produit la suppression des détails. Toutefois, quelque chose de *trop écrit*, quelque chose où l'esprit de système se montre à découvert, semble priver le style dont on parle du charme attaché à ce qui est plus naïf; car, lorsque l'art se montre, c'est toujours aux dépens du plaisir; et en tout genre on aime ce qui paroît être né plutôt que fait.

Les figures nues des frontons du Parthé-non me paroissent avoir ce dernier mérite, et l'avoir sans compensation. L'art y est, mais l'art ne s'y montre pas. Un sentiment de chair dans la musculature y décèle et y cache tout à la fois l'étude myologique. Il y a la vie dans l'ensemble, et la vie est dans chaque partie. Les formes y sont correctes, mais amples et charnues. Les contours y sont fermes et ondoyans. A des parties larges et grandioses, se joignent des détails fins et légers. L'union de l'expression ostéologique qui est le principe du mouvement, avec l'expression musculaire ou celle des chairs qui complète la vérité, imprime au tout ensemble un caractère combiné de force et de souplesse, de fermeté et de mollesse, qui fait respirer, vivre et remuer les figures. On croit que l'Ilyssus va se lever; on croit qu'il se lève; on s'étonne qu'il soit encore là.

Je n'ai connoissance d'aucune autre sculpture antique dont on puisse dire pareilles choses.

Le torse du Cécrops, quoique la superficie du marbre soit fort altérée, semble modelé avec de la chair.

Vous savez, mon ami, combien le discours, surtout par écrit, a de peine à rendre et à faire passer dans l'esprit d'autrui l'idée de ces sortes de qualités, que même les copies dessinées traduisent d'une manière si imparfaite. Car tout ce qui émane du sentiment, et s'y adresse, ne sauroit trouver d'équivalent pour en rendre et en faire comprendre le charme. Aussi je compte beaucoup plus, pour l'intelligence de tout ceci, sur vous que sur moi.

On décrira mieux, dans les ouvrages de l'art, ce qui tient à la fidélité d'imitation de ces détails que l'œil saisit et parcourt, et dont le sens extérieur peut être juge. Sous ce rapport, je ne connois pas encore de sculptures où la recherche scrupuleuse des détails, où le soin et l'attention dans le fini, soient portés plus loin. C'est bien ce qu'atteste le fragment colossal du torse de Neptune, dans les parties qui s'en sont

conservées, et où le plus grand caractère de formes n'a point exclu ces légères vérités qu'il est si difficile d'y réunir. On doit dire, contre l'opinion commune, qu'il n'y a aucune de ces figures nues où l'on ne voye l'expression de quelques veines qui circulent sous la peau avec une extrême finesse, et qui, sans détruire l'ampleur de la forme, y ajoutent l'agrément de la variété. Et ce qu'il y a de particulier, c'est que ces délicatesses de l'art ont été prodiguées même à des parties entièrement cachées et soustraites à la vue du spectateur, comme les bras du soleil levant, ou d'Hypérion.

Qui pourroit en effet imaginer que l'intérieur d'un de ces bras, qui, par l'effet de sa position, ne pouvoit jamais être vu de personne, avoit reçu un tel fini dans le rendu des moindres vérités, qu'aucune statue faite pour être placée sous les yeux, ne pourroit montrer dans ses détails une exécution plus précieuse.

Enfin, mon ami, s'il s'agit de fini dans le travail, de précieux dans l'exécution, je

dois vous avouer que je ne trouve rien à mettre, je ne dis pas au-dessus, mais même à côté des figures drapées qui forment la seconde classe des statues placées autrefois dans les frontons du Parthénon.

Quand on sait que ces statues, une fois posées en leur place, avoient une moitié, celle qui s'adossoit au tympan du fronton, que personne ne devoit visiter et ne pouvoit voir, dont par conséquent le travail étoit en pure perte pour les yeux, on est porté à présumer que l'artiste aura négligé ce côté, sinon pour l'ensemble de la forme, au moins pour les détails du fini. Toutefois il n'en est rien. Vous pouvez aujourd'hui tourner à l'entour des deux groupes, soit des Parques, soit de Cérès et Proserpine; derrière comme devant, même soin, même perfection exécutive, même rendu, portés jusqu'à un scrupule dont il semble difficile de trouver d'autres exemples.

Mais comment s'arrêter à cette sorte de mérite extérieur dans ces figures drapées, quand tant de rares et éminentes qualités

appellent de toutes parts l'admiration, et forcent d'avouer que nous ne connoissons rien d'antique qui puisse être mis en parallèle.

Si, avant la possession de ces ouvrages, il eût fallu deviner et dire ce que devoit être le style des draperies de Phidias ou de son école, qui est-ce qui n'eût pas pensé à chercher le type de ce style, dans certaines statues dont les plis sont simples et roides, avec plus de grandeur et d'austérité que d'élégance et de variété? C'est pourtant encore le contraire de cela qu'il faut penser et dire de ces figures drapées, parmi lesquelles on trouve à peu près tous les goûts d'ajustemens, toutes les manières de disposer les plis et de faire jouer les étoffes, selon les caractères et les attitudes des personnages.

On remarque, dans les deux torses de femmes dont je vous ai déjà parlé (et que je crois avoir été, du côté de Neptune, au fronton occidental, Thétis et Amphitrite), les plus fins modèles de ces plis légers qui accusent et caressent le nu. A la figure d'Iris, dans

l'autre fronton, les plis sont larges, et volent au gré du mouvement qu'y donnent le corps et les jambes de la déesse. Le superbe groupe qu'on croit être de Cérès et de Proserpine, offre une richesse étonnante dans le parti d'ajustement, une abondance de plis dont le fini extrême augmente encore la variété.

Mais le groupe des deux figures qu'on a appelées les Parques est un chef-d'œuvre inestimable de composition, de grâce, de délicatesse et de légèreté. Rien n'approche du charme avec lequel une de ces figures, couchée, repose et s'appuie sur le corps et les genoux de sa compagne. Je ne connois pas d'ouvrage où le luxe de la draperie soit porté aussi loin. J'entends ici par luxe, l'ampleur des étoffes et leur arrangement ingénieux, la multiplicité et l'ondoiement des plis, et une certaine recherche qu'on pourroit appeler de *coquetterie*, dans la variété de leurs motifs, dans l'effet de cette variété. Ce style abondant, léger et fin de draperies, m'a rappelé celui de Jean Goujon,

dans ses bas-reliefs du Louvre et de la fontaine des Innocens, à Paris. Si cet artiste eut eu un peu moins de manière et d'affectation, il seroit peut-être celui des modernes chez lequel on pourroit trouver, en ce genre, un point de comparaison. Du moins son goût de draper me paroît-il le plus propre à donner une idée approximative de la manière dont sont ajustées et traitées les draperies des statues que je voudrois décrire..... *Que je voudrois décrire*, vous m'entendez, mon ami; car comment décrire, c'est-à-dire, rendre sensible à l'esprit sans le secours des yeux, ce que l'esprit, à l'aide des yeux, a encore tant de peine à se bien définir? Heureusement je parle à qui a vu lui-même, et je compte avec vous sur la vertu de la sympathie.

Le charme de ces statues drapées est comme celui de la grâce. C'est le désespoir de ceux qui veulent chercher le *pourquoi* de chaque chose. *E bella perche e bella*, voilà dans ce genre la meilleure raison, et là-dessus le savant n'en saura jamais plus

que l'ignorant. Ainsi le veut la nature, puisque la qualité qu'on appelle la grâce n'est en rapport qu'avec l'instinct qui est commun à tous les hommes, et que l'instinct est une de ces facultés qu'il faut se contenter de reconnoître, sans qu'il puisse jamais être permis de l'expliquer : car, s'il étoit expliquable, il ne seroit plus ce qu'il est.

Je ne fais donc que vous rapporter le résultat de son jugement, tant chez moi que chez tous les spectateurs, en vous disant quel est l'effet de ces belles figures drapées. Le principal, à mon avis, comme de l'aveu de tout le monde, est que malgré tout l'art qu'on y découvre, et en dépit de cet art, il y régne un je ne sais quoi de naturel et de naïf, qui est cause qu'elles paroissent beaucoup moins statues que plusieurs des ouvrages les plus vantés en ce genre. Il m'a semblé qu'elles portoient, comme les figures nues dont je vous ai parlé, l'empreinte de cette mystérieuse vérité dont le secret échappe si souvent à l'artiste, et qui se dé-

couvre quelquefois d'autant moins qu'on le cherche trop ou trop loin.

Ainsi, une des figures dont il s'agit peut être comparée, pour sa pose et pour le parti de ses draperies, à la belle figure de nymphe endormie, vulgairement appelée Cléopâtre. Voici la différence que je trouve entre elles : dans la prétendue Cléopâtre, tout sans doute est d'un beau style, d'une belle disposition d'ajustement, d'une bonne exécution ; mais si vous la rapprochez de l'autre, elle ne vous semblera plus qu'un marbre excellemment travaillé. La figure couchée du groupe des Parques me montre encore plus d'élégance, de variété, de recherche et de fini dans le travail ; mais, pardessus tout, un certain charme de grâce et d'indolence dans le dessin semble me faire voir une femme réelle dans l'abandon du repos ; je crois voir la masse du corps fléchir sous son propre poids. Ce n'est plus un marbre, du moins on en perd l'impression ; celle de l'être animé l'emporte, l'apparence de la vie efface l'apparence de la matière.

L'art s'est retiré, en quelque sorte, pour faire place à l'illusion de la grâce et de la vérité.

Voilà ce qui s'appelle donner une ame à la matière. Ce charme, que peu d'artistes, dans tous les temps, ont su exprimer, me paroît faire le caractère éminent de toutes ces sculptures.

Maintenant, demandez-moi si vous voulez un parallèle plus spécial et plus particularisé de telle ou telle de ces statues, avec ceux de nos antiques les plus renommés qui peuvent leur être opposés, je vous pourrai répondre

Que, par exemple, la tête du cheval cité plus haut l'emporte de beaucoup sur toutes les autres têtes de chevaux antiques, pour la science anatomique, pour la vérité, pour la grandeur du style, pour la force de l'expression, et pour la hardiesse du travail.

Que la figure de l'Ilyssus, comparable, pour le genre de nature et pour la pose, au gladiateur mourant, lui est fort supérieure

par le large des formes, la grandeur du dessin, l'expression de la chair, le mouvement et la vie.

Que le fragment du torse de Neptune, comparable, pour la pose et la proportion, aux figures de *Monte-Cavallo,* me paroît avoir réuni, dans un milieu plus savant, la sévérité des formes et la justesse d'un dessin hardi, avec le moelleux de la chair et les variétés du naturel.

Que la statue de Thésée ou d'Hercule jeune, mise en rapport par le dos (où le parallèle peut être exactement fait) avec le fragment d'Hercule qu'on appelle le *torse*, morceau classique entre tous, me paroît, ainsi qu'à tous ceux qui ont fait cette épreuve, procéder d'un art non moins sûr, mais peut-être encore plus grandiose; donner l'idée d'une manière plus large, et dont l'effet est de rapetisser le style et le goût de tout ce qu'on y compare.

Je vous ai déjà dit, à l'égard de quelques-unes des figures drapées de la collection d'Athènes, que je n'en trouvois point qui

pût, sous bien des rapports, en soutenir le parallèle.

L'antiquité, dont nous avons perdu les plus beaux ouvrages, et sans doute presque tous les originaux, nous a pourtant transmis, dans un très-grand nombre de copies ou de répétitions plus ou moins exactes, la plus grande partie des sujets d'imitation sur lesquels l'art, pendant douze siècles, s'étoit exercé. Il n'existe aucune variété de sujets, aucune diversité de nature, d'âge, de sexe, de caractère, que le génie de la sculpture n'ait reproduit, soit sous la dictée des poètes, soit sous l'inspiration de la nature; et nous possédons des traditions de toutes ces variétés.

Le hasard, en nous conservant un certain nombre des morceaux de sculpture de l'école de Phidias, n'a pas pu nous mettre à même d'étendre à toutes les productions que nous avons de l'antique, le parallèle dont je viens de vous offrir l'essai. Qu'est-ce que je veux conclure de là? Qu'il faut s'arrêter où finissent les points du parallèle,

ou qu'on ne peut le rachever que par des inductions analogiques.

Mais ce parallèle par inductions est une de ces opérations de la critique qui exigent le plus de considérations délicates, le plus d'autorités difficiles à peser, et par conséquent de discussions étendues.

La matière seroit donc hors de mesure, et avec l'objet de notre correspondance, et surtout avec les bornes de cette lettre déjà fort longue.

Je lui souhaite le bonheur de ne pas vous le paroître beaucoup trop.

SIXIÈME LETTRE.

Londres, le 14 juin 1818.

Mon Ami,

Je crois avoir effleuré à peu près les principaux objets sur lesquels vous avez désiré connoître mon opinion. Sans avoir suivi méthodiquement l'ordre des questions que vous m'aviez faites, je crois avoir touché, dans mes précédentes lettres, la plupart des principaux points de critique d'art qui se rapportent le plus directement à la collection des marbres d'Elgin.

Je vous ai fait, sous le rapport du goût, l'analyse des différentes classes de ces morceaux, et je vous ai exposé ce que je pense

du mérite absolu et relatif de chacune. D'après les observations que suggère le travail pratique de ces diverses sculptures, je vous ai fait part de mon sentiment sur la manière dont elles m'ont paru avoir été exécutées; je vous ai présenté les raisons qu'il y a de penser que la direction que Phidias (selon Plutarque) a eue de ces travaux n'a pas pu s'étendre activement à tous, et qu'elle doit très-probablement s'être trouvée restreinte aux statues des deux frontons. Quant à la sculpture de celles-ci, j'ai essayé d'en déterminer le caractère, en considérant ces statues, soit en elles-mêmes, soit en parallèle avec quelques morceaux antiques des meilleurs entre tous ceux que nous possédons, et que certains rapports de parité mettent dans le cas de leur être opposés.

Si ces jugemens ont quelque justesse, il sera, ce me semble, permis d'avancer et de croire que les statues des frontons du Parthénon nous ont conservé des monumens irrécusables du savoir et du goût de Phidias et de son école. Pour en rapporter tout

l'honneur

l'honneur (si on le veut ainsi) à ce grand statuaire, il n'est pas nécessaire de prouver, ni qu'il ait fait lui seul tous les modèles de ces statues, ni qu'il les ait terminés lui seul. On sait assez comment, en sculpture, l'artiste peut se reproduire dans ses élèves, et sait se rendre propre le travail de ceux qu'il met en œuvre.

Un passage de Cicéron nous confirme ce que nous aurions pu toutefois affirmer sans cela, savoir, qu'alors comme aujourd'hui, les sculpteurs se contentoient quelquefois de terminer les ouvrages que d'autres leur avoient préparés. Phidias (dit Cicéron, l. V, *de finibus bonorum et malorum*) peut, tantôt ébaucher une statue et en terminer lui-même l'exécution, tantôt la recevoir ébauchée des mains d'un autre, et lui donner le fini. *Phidias potest à principio instituere signum, id que perficere, potest et ab alio inchoatum accipere, atque absolvere.* Ainsi, dans l'intention même de l'antiquité, Phidias n'eût pas moins que de nos jours passé pour être l'auteur des ouvra-

ges dont une autre main que la sienne auroit commencé l'exécution. Par conséquent, et dans toute hypothèse, on peut lui attribuer, médiatement ou immédiatement, en tout ou en partie, les sculptures de nos frontons, mais sans aucune contestation, le goût qui les caractérise.

Je sais qu'on peut opposer à cette présomption une autre présomption assez fondée aussi, sur le genre de statues et la division de l'art de sculpter qui paroissent avoir eu le privilége d'occuper plus constamment et avec prédilection le génie de Phidias. Il est certain qu'il brilla principalement par ses entreprises colossales en or et en ivoire, par les travaux de toreutique (ou sculpture sur métaux) qui furent les accompagnemens de ce genre de monumens. L'on peut s'assurer, d'après le recensement des ouvrages qu'on lui attribue avec certitude, que ce que Pline appelle *statuaria in œre*, la sculpture en statues de bronze, et surtout *la sculptura* ou sculpture en marbre (alors moins en vogue qu'elle ne l'a été de-

puis), furent les divisions de l'art dans lesquelles il s'étoit le moins exercé.

En effet, presque tous les écrivains anciens sont là-dessus d'accord entre eux. Ainsi Quintilien ne met Phidias hors de pair avec tous ses rivaux, que dans la statuaire en ivoire, *in ebore vero longè citra æmulum* (Orat., l. XII, c. x). C'est, selon Diodore de Sicile, pour ses ouvrages en ivoire qu'il fut surtout admirable, μάλιστα τεταυμασμένος (Eclog., l. XXVI). *Il ne faisoit pas seulement des statues d'ivoire* (dit Sénèque, epist. 85), *il en faisoit aussi en bronze, faciebat et ex œre :* ce que nous prouvent, et sa Minerve Lemniène, et son colosse de l'Acropole d'Athènes. Pline, qui place toujours Phidias dans chacune des divisions de l'art, en tête des artistes qui s'y sont rendus célèbres, ne manque pas non plus de le citer au commencement du livre de la sculpture en marbre; mais sa manière de s'exprimer semble confirmer davantage encore que le travail du marbre ne fut pas celui qui occupa le plus cet ar-

tiste. *On dit que Phidias aussi travailla le marbre ;* telles sont ses paroles, *tradunt et ipsum Phidiam scalpsisse marmora* (l. XXXV, c. IV). *On lui attribue* (continue-t-il), *cette Vénus d'une grande beauté qu'on voit à Rome aux portiques d'Octavie.*

De tout ceci on peut conclure que, si la réputation de Phidias se fondoit particulièrement sur ses grands ouvrages d'or et d'ivoire, et les travaux accessoires de ce genre auxquels il s'étoit surtout adonné, il avoit aussi pratiqué *la statuaria in œre*, c'est-à-dire, la sculpture en statues de bronze, et la sculpture en marbre. (*Voyez si cela vous fait plaisir, ce que j'ai dit dans mon Jupiter Olympien, à l'article de la Toreutique, sur les quatre divisions de l'art de sculpter chez les anciens.*)

Ainsi rien ne s'oppose à ce qu'on croie que les statues en marbre des frontons du Parthénon auront été, au moins en partie, ou faites d'après les modèles de Phidias, ou terminées par lui-même.

En vertu de toutes ces considérations, et de quelques autres dont je vous ai entretenu dans mes précédentes lettres, je suis fort porté à croire que ce seroit surtout avec le concours de son élève Alcamènes qu'il auroit donné ses soins à cette grande entreprise. A la suite du passage cité plus haut, Pline dit et affirme même (*quod certum est*) qu'Alcamènes fut un des plus célèbres entre les élèves formés par Phidias, *Alcamenem docuit in primis nobilem* (ceci est dit à l'article, ou au commencement du chapitre sur la sculpture en marbre); et il ajoute qu'il y avoit de lui (Alcamènes) beaucoup d'ouvrages dans des temples à Athènes, *cujus sunt opera Athenis complura in œdibus sacris.*

Ce dernier passage me paroît trop clairement applicable aux sculptures du temple de Minerve, pour qu'on puisse douter qu'Alcamènes ait été le principal collaborateur de Phidias, dans des travaux dont celui-ci eut la direction. Rien de moins facile, il est vrai, mais peut-être aussi rien de plus

indifférent, que de déterminer, comme on aimeroit à le faire, la part précise qui appartint à chacun. Que celle de l'élève l'ait emporté ou non par le nombre, on en peut croire ce qu'on voudra. L'essentiel est qu'ici, comme dans tous les cas semblables, l'ouvrage de l'élève dut se confondre avec celui du maître, sous les yeux et par l'inspiration de qui il travailloit; tant il est nécessaire que la manière du premier s'identifie avec celle du second, comme nous le prouvent une multitude d'exemples.

Ainsi, ce doit être un point mis hors de doute, que les statues des frontons du Parthénon témoignent du style, du caractère, et du savoir de Phidias et de son école.

Comme rien ne vaut, dit-on, que par comparaison, ici, je l'espère, s'ouvrira, pour les artistes et les critiques, un beau champ aux parallèles spéculatifs ou réels qui devront fixer la valeur comparative de ces ouvrages. Toutefois je prévois, comme je crois vous l'avoir déjà dit, que les conditions de parité dans ce débat étant difficiles

à déterminer, il restera long-temps des points problématiques sur lesquels la critique du goût pourra s'exercer. En effet, à des morceaux dont l'époque est certaine, dont l'école est connue, dont l'originalité est incontestable, comment opposera-t-on des ouvrages que rien ne garantira pour être des originaux de tel âge ou de tel maître. Comment savoir si telle ou telle statue, qu'on croit postérieure au siècle de Périclès, et dont on argumentera soit dans un sens soit dans un autre, n'est pas une copie d'une statue de la même époque?

En suivant le système chronologique de goût, beaucoup trop d'usage en ces matières, qui saura dire si la copie d'une statue peu ancienne ne doit pas à une manière sèche et dure de passer pour l'ouvrage d'un siècle reculé, tandis qu'une autre copie, avec plus de mollesse et de recherche que n'en eut son original, sera attribuée à une école moins ancienne que lui. Qui est-ce, par exemple, qui pourra deviner un jour à quel siècle et à quelle époque appartient la copie

de Le Gros (qu'on voit au jardin des Tuileries, à Paris), faite d'après la femme captive (jadis à Villa-Médici, aujourd'hui à Florence). On voit par-là combien il est facile de mettre sur la différence des temps, ce qui ne tient quelquefois qu'au talent du ciseau, ou au caprice de l'artiste. Mais tout ce que cette sorte de critique comporte de discussion me mèneroit trop loin, et je ne me propose pas d'y entrer.

Quelques parallèles que l'on fasse, et de quelque manière qu'on les fasse, le mérite intrinsèque des statues du Parthénon n'en sera pas moins constant. Si les artistes postérieurs à Phidias ont su faire reconnoître dans leurs ouvrages quelques qualités qu'ils auroient portées à un plus haut degré; si l'antiquité elle-même a distribué à des ouvrages de genres divers, des éloges différens; si certaines parties de l'imitation ont pu recevoir dans les âges suivans quelques agrémens et quelques raffinemens de plus, on sera toujours obligé de convenir que toutes les qualités fondamentales de

l'art furent obtenues alors, et que rien de ce qui peut constituer la grandeur et la vérité réunies, dans l'imitation de la nature, ne manqua aux ouvrages de l'école de Phidias. Ainsi se trouveront réellement justifiés et confirmés les jugemens de l'antiquité, dont tant d'écrivains nous ont transmis l'esprit ou la lettre.

Pour moi, comme je crois vous l'avoir déjà dit, je trouve beaucoup moins de contradictions que quelques critiques n'en voient dans ces jugemens, surtout si l'on considère que l'écrivain n'a pas toujours à sa disposition des paroles qui expriment les légèretés des nuances du goût en fait d'art, pour bien faire sentir les degrés d'infériorité ou de supériorité relatives en certaines parties. Qui ne sait qu'en tout genre les plus grands maîtres, ceux qu'un consentement unanime place au-dessus de tous les autres, ont eu des parties foibles, dans lesquelles ils ont été surpassés par des hommes du reste inférieurs à eux? Ainsi, par exemple, on met au premier rang de

toutes les écoles en peinture, celle du seizième siècle, ou celle de Raphaël; cependant qui est-ce qui ne reconnoît pas aussi que d'autres écoles, comme celle du dix-septième siècle, ou des Carrache, ont possédé, soit dans une certaine recherche de vérité, soit dans une manière de peindre plus large ou plus transparente, quelques qualités qui leur donnent certains avantages sur leurs prédécesseurs?

Mais voici aussi ce qu'il faut dire de ces avantages; c'est que ceux qui les ont eus ne les ont pas ajoutés en plus aux autres qualités qu'ils auroient possédées au même degré; qu'au contraire ce fut peut-être à leur détriment. De sorte que, tout bien considéré, la primauté est toujours restée, comme cela se devoit, à l'école qui avoit possédé les qualités les plus éminentes. Car cette primauté appartient de droit à celui qui a, non pas toutes les supériorités, mais la supériorité dans ce qu'il y a de plus excellent.

C'est ainsi, ce me semble, que l'antiquité a

jugé de Phidias, de son mérite, de son savoir et du caractère de son école, puisqu'elle lui a accordé la primauté dans toutes les parties qui demandent de l'élévation, de la force, de la grandeur, de l'ampleur, de la noblesse, toutes qualités qui sont fort loin d'exclure la vérité : en effet, sans la vérité, chacune de ces qualités n'eût été que de l'exagération, ou un brillant défaut. Mais toutes ces qualités aussi ne peuvent être réunies qu'à une sorte de vérité, la vérité sentie et rendue en grand ; car il est plus d'une vérité imitative. Comme nous voyons dans tous les genres d'art et de littérature, que la vérité prise en bas est celle qui frappe et saisit la multitude ignorante, il est constant aussi que l'imitation du vrai, puisée dans un ordre supérieur, celle qui commande l'admiration et ravit les suffrages des esprits élevés, ne sauroit obtenir que sur parole l'estime des esprits communs et médiocres; et c'est ainsi qu'entre ces deux points extrêmes, on voit ordinairement se placer un degré mitoyen qui a

souvent l'avantage de plaire plus généralement.

C'est à ce degré qu'appartiennent les ouvrages où l'on trouve une sorte de combinaison de toutes les qualités, combinaison qui semble être la perfection, parce qu'il y a de tout; ce qui est autre chose que d'avoir tout. Dans ces ouvrages, il y aura plus de correction et moins de hardiesse; peu de négligence, mais aussi peu d'inspiration; plus de recherche que de grandeur, plus de vérité naturelle que de vérité idéale.

Or, je suis tenté de croire que ce que nous avons vu arriver dans les temps modernes, à l'égard des manières de nos différens maîtres en tout genre, et à l'égard des jugemens qu'on en a portés, peut avoir été l'histoire des temps passés. C'est ce que semblent confirmer certaines variations qu'on trouve chez les écrivains, sur les mérites des écoles qui se sont succédées en Grèce, et d'où l'on pourroit conclure abusivement, que l'école qui eut le plus de grandeur eut moins de vérité.

La solution de ceci me paroît être dans les réflexions précédentes, et surtout dans cette distinction que je viens de faire entre ce que j'appelle vérité *naturelle*, qui put appartenir davantage aux successeurs de Phidias, et cette vérité que j'ai appelée *idéale*, laquelle, d'après les témoignages réunis des écrivains, et des fragmens qui nous restent, fut propre de ce grand artiste.

Je conçois que cette distinction, et l'association du mot *vérité* au mot *idéal*, ont besoin de quelque explication pour certaines personnes.

La notion de l'idéal n'est certainement pas nouvelle, mais l'application du mot qui l'exprime appartient aux modernes, puisque c'est à eux qu'appartient aussi cette sorte de science qui consiste dans l'analyse raisonnée des impressions dues aux ouvrages du génie, autrement dite la métaphysique de l'art. Les anciens ne nous ayant rien laissé d'écrit sur cette matière, une théorie nouvelle a dû employer des mots nouveaux; celui d'idéal est de ce nombre.

Ce mot, qui a l'avantage de présenter au métaphysicien une notion simplifiée, a aussi l'inconvénient d'offrir à la plupart des hommes un sens ambigu. Car *idéal* signifie imaginaire, chimérique, fantastique, et par conséquent hors de la vérité, comme il exprime aussi ce qui est conçu par l'entendement, ce qui est l'effet de la manière de saisir par l'esprit les rapports des choses.

Ceux qui entendent le mot dans le premier sens, croient donc qu'il y a contradiction entre *vérité* et *idéal*, et ils font de l'*idéal* l'opposé du *vrai*. Toutefois l'usage ayant accrédité depuis quelque temps, dans le langage de l'imitation, la réunion du mot *beau* avec le mot *idéal*, on a consenti à cette association, en faveur de quelques caractères de divinités, à condition qu'on accorde que ce beau-là n'est qu'une réunion et un choix de beautés puisées dans la nature; comme s'il étoit donné à l'homme de concevoir quelque chose qui n'eût pas dans la nature sa source ou son modèle. Mais l'erreur sur ce point a encore été de croire

que la notion de l'idéal ne peut s'appliquer qu'au beau (entendu dans le sens ordinaire), c'est-à-dire que tout objet, toute figure hors du caractère qui comporte l'emploi vulgaire du mot beau, n'auroit point d'*idéal*. C'est sur tout cela qu'il règne beaucoup d'opinions fausses ou confuses.

L'idéal, en effet, est une qualité applicable à tout. Il y a l'idéal du beau comme du laid, d'un ange comme d'un démon, d'un faune comme d'un Apollon. Il y a l'idéal de la force dans Hercule, du courage dans Achille, de la lâcheté dans Thersite, de la dureté, de la mollesse, de la générosité, de la clémence, de la vengeance, de la prodigalité, de l'avarice. Les caractères poétiques et dramatiques de toutes ces qualités, portés jusqu'à l'idéal, sont ceux qui distinguent les chefs-d'œuvre des poètes; comme les grands artistes nous ont donné, dans leurs ouvrages, l'idéal du caractère de chacune des qualités extérieures des corps.

En quoi consiste donc l'idéal? il consiste en cela que le poète, au lieu de vous offrir

le portrait de tel héros par le récit de quelques-unes de ses actions, de tel avare connu, par quelques traits de lésinerie qui lui sont propres, rassemble sur un seul guerrier les principaux traits qu'il imagine d'une valeur peu commune, et sur un seul avare la collection des ridicules les plus caractéristiques, de la passion sordide qu'il veut faire mépriser. Alors l'un a moins peint un héros que l'héroïsme, l'autre moins un avare que l'avarice : la notion de particularité ou d'individu disparoît, pour faire place à un caractère généralisé qui n'est propre de personne, parce qu'il devient une abstraction de l'esprit.

Pareille chose dans les œuvres des arts du dessin. L'idéal de la force ne consistera point à imiter de tout point tel homme fort, l'idéal de la beauté à faire le portrait exact de telle belle tête, de telle belle personne, parce qu'il est constant que chacune de ces images seroit incomplète, puisque le modèle l'est nécessairement. Il consistera à former un ensemble qui se compose de tous

les

les traits les plus caractéristiques de ce qui constitue dans le corps humain l'expression sensible et apparente de la force, ou l'harmonie des lignes et des formes auxquelles s'attache l'impression du beau. C'est-à-dire, qu'au lieu de se renfermer dans le modèle toujours imparfait de l'individu, l'artiste n'aura point copié tel ou tel être doué de la force, mais l'exemplaire de cette qualité; non pas telle ou telle belle, mais le type de la beauté.

En appliquant ces exemples aux manières différentes qui s'offrent à la science du dessin, ou à l'art d'imiter le corps humain, on conviendra sans doute qu'il peut être vu, senti et exprimé selon une méthode tellement individuelle, tellement rétrécie, qu'on se borne à être vrai d'une vérité tout-à-fait partielle, comme est celle que donnent les parties moulées sur un modèle vivant, comme est celle d'un portrait qui se calque sur son original. Le type de cette imitation est sans doute dans la nature, et n'est pas pour cela la nature. Il en diffère

10

comme la partie diffère du tout, car il n'est qu'un point de vue plus ou moins imparfait de cet homme général, dont on trouve partout des détails, quoique l'entier ne soit réellement nulle part, puisque cet entier seroit l'homme parfait. Donc on peut être vrai, être fidèle, et en même temps être vicieux et défectueux, par le fait de cette vérité et de cette fidélité.

Si l'on admet maintenant une autre méthode, inverse de celle d'où procède l'imitation individuelle; si l'on suppose que l'étude du corps humain a été généralisée par des observations faites, non sur un seul individu, mais sur un grand nombre; si ces observations ont fait connoître que l'homme parfait doit être un être collectif, réunissant toutes les conditions de ce modèle universel, qu'on découvre dans les lois générales, dans les intentions de la nature, souvent contrariées par la procréation des êtres; si l'on accorde qu'aucun individu ne peut avoir la perfection qui appartient au tout, lequel, en tant que *tout*, n'a pu être

conçu, apprécié et rassemblé qu'en idée, c'est-à-dire, par une combinaison de l'esprit, on aura défini (sauf la nature de l'opération de l'art) ce que c'est que l'idéal, dans la représentation du corps humain.

Mais cet idéal, pour être l'image de l'homme général, au lieu d'être celle de l'homme particulier, manquera-t-il de vérité? Non: il aura d'abord la vérité en grand, qui procède du grand système où elle est puisée, et ensuite la vérité de cette harmonie, qui veut qu'un grand tout ait de grandes parties. Et cette vérité s'opposera-t-elle à ce que de légères variétés de détail puissent s'y rencontrer? Non, mais ces variétés y seront plus fondues, moins sensibles, de crainte que l'impression trop sentie des petites choses, ne nuise à l'effet des grandes.

Ainsi, entre la vérité que j'ai appelée *naturelle,* et la vérité *idéale,* il y a une multitude de points intermédiaires. Car la première peut s'approcher de la seconde, comme l'idéal participe du naturel. Ces choses ainsi définies, et les mots expliqués

selon la valeur que je leur donne, il me paroît non-seulement vrai en théorie, mais vérifié par l'expérience, qu'il y a en tout deux manières d'imiter, l'une générale, l'autre particulière; l'une procédant d'une façon de voir étendue, l'autre qui est l'effet d'une vue plus bornée; l'une qui produit et exprime mieux le grand, l'autre qui s'accommode mieux de ce qui l'est moins; l'une qui saisit l'ame et commande l'admiration, l'autre qui s'empare des sens et ne vise qu'à les flatter.

L'idéal n'est par conséquent que le plus haut degré de la vérité, ou la vérité vue du plus haut point, celui d'où l'on embrasse le plus en grand les objets, pour en donner les images les plus relevées.

Or, cette manière de voir doit appartenir, et nous voyons qu'elle a toujours appartenu, à une époque de l'art, à un âge de la société, où le génie, trouvant les premières difficultés vaincues par de longs efforts, peut s'élever librement aux plus grandes conceptions; de même que l'autre manière est pro-

pre de cet âge où l'artiste venant après que les plus hautes places ont été occupées, cherche par des qualités nouvelles, par le travail et la recherche des vérités du second ordre, à se créer un mérite différent.

Qui pourroit nier que Phidias ait occupé, dans l'antiquité, ce premier rang, où la réunion de toutes les circonstances favorables contribuèrent à le placer? Qui pourroit nier, d'après tous les témoignages des écrivains, que son style ait été le style le plus idéal. Peut-on mieux exprimer cette vérité qu'en disant qu'il étoit plus propre à faire les images des dieux qu'à faire celles des hommes. *Diis melior quàm hominibus.* Ces seuls mots me semblent le corollaire de tout ce que je viens de dire. Car, comme l'idée de la Divinité sous la forme humaine, est précisément l'idée la plus éloignée, dans la sphère imitative, de celle de l'homme individu, particulier, et qui résulte de la servile répétition de portrait, ou d'empreinte moulée sur le naturel, la conséquence du besoin de faire un homme

dieu, fut l'obligation de faire un homme généralisé, et qui ne fût ni l'image d'un homme en particulier, ni l'expression de ce caractère qu'on a vu être propre d'une imitation bornée. Donc l'artiste qui fit le mieux des dieux, fut celui dont le style s'étoit le plus agrandi par les combinaisons de l'imitation idéale. Car la différence de l'imitation dite naturelle à l'imitation dite idéale, est que celle-ci représente *l'homme*, lorsque l'autre ne représente *qu'un homme*.

Et voilà ce qu'a si parfaitement exprimé Cicéron (*Orat.* 2.) « Cet artiste (Phidias), » lorsqu'il faisoit l'image de Jupiter ou de » Minerve, ne considéroit pas un individu » dont il fit le portrait; mais au fond de son » ame résidoit le type d'une beauté supé- » rieure, sur laquelle il fixoit ses regards » pour en copier les traits, et qui dirigeoit » son art et sa main ».

Nec verò ille artifex cùm faceret Jovis formam aut Minervæ, contemplabatur aliquem è quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species eximia

quœdam, quam intuens in eâque defixus, ad illius similitudinem artem manumque dirigebat.

Ce qui signifie que l'image du dieu n'étoit pas celle d'un modèle en particulier (*aliquem*) dont Phidias eût fait la ressemblance. C'eût été l'imitation dite *naturelle* ou particularisée. Mais, d'après quoi la faisoit-il? *Ipsius in mente insidebat species eximia quœdam.* C'étoit cette *species eximia* qui devenoit son régulateur. Cela veut-il dire qu'il faisoit du capricieux, du fantastique? Cela veut-il dire qu'il prenoit son modèle hors de la nature? Absurdité. Cela veut-il dire qu'il ne consultoit pas la nature, et faisoit tout, comme cela se dit, d'imagination? Rien de tout cela. Cela veut seulement dire qu'il y a deux natures, deux vérités, deux imitations. La nature de l'individu, la vérité en petit, l'imitation particularisée; et la nature de l'espèce, la vérité dans le grand, l'imitation généralisée; que le premier style est celui des esprits bornés: que Phidias eut au contraire le style qui appartient à l'esprit

étendu par les hautes études de la nature, études dont cette *species eximia quœdam* étoit le produit : exemplaire du vrai, du beau, du grand caractère de chaque objet, exemplaire déduit de la science de la nature proprement dite, ou de l'homme généralisé.

Voilà le système de l'idéal. Cicéron a paraphrasé en plusieurs lignes ce qu'on est convenu d'exprimer aujourd'hui par un seul mot.

Vous ne me demanderez pas maintenant, mon ami, d'expliquer le mécanisme de cette opération de l'esprit, qui consiste à faire les rapprochemens d'où résulte la conception intellectuelle de cet exemplaire du beau et du vrai, et d'où résulte aussi l'art de le réaliser. Question de métaphysique, à vrai dire un peu abstraite, qui importe assez peu à notre objet, et qui vous importe encore moins. En effet, puisque le sentiment entre aussi comme agent dans cette opération, lui seul suffit aussi pour l'expliquer à l'artiste. Or, ce seroit à vous à dire ce secret, si mieux n'aimez encore le laisser dire à vos ouvrages.

Je ne suis entré dans cette discussion, d'après votre invitation, que pour arriver à ces conclusions, savoir : Que le style de nature ou d'imitation des statues du Parthénon, est conforme à ce que l'antiquité nous a transmis sur les qualités qui distinguèrent celui de Phidias. Que ce style qu'on nomme idéal, loin d'exclure la vérité, n'est au contraire que le style de la vérité dans le grand, et par conséquent le premier de tous. Qu'ainsi, Phidias, qui le posséda, n'a été surpassé par aucun de ses successeurs, dans les parties principales et importantes de l'art.

SEPTIÈME LETTRE.

Londres, le 16 juin 1818.

Mon Ami,

J'ai à peine le temps de vous écrire que je vous écris de Londres pour la dernière fois. Je quitte cette ville avec beaucoup de regrets, surtout avec celui d'avoir imparfaitement rempli vos intentions. Je n'ai que trop la conviction d'être toujours resté au-dessous, non-seulement du sujet et de la manière de le traiter, mais de ce que j'aurois pu faire moi-même, avec un peu plus de loisir pour pénétrer dans le fond des choses, et en soigner les formes. Mais comment faire? Une correspondance comme celle-ci est une véritable improvisation, qui ne vous laisse pas le temps de choisir. Il faut prendre

ce qui vient. C'est quand on est à la fin de la lettre, qu'on voit ce qu'il eût été mieux de dire et d'omettre. N'importe, il n'y a plus de remède, il faut qu'elle parte.

Que celle-ci parte donc à son tour. Je la charge de vous engager à traiter ses précédentes avec un peu d'indulgence. Elle vous priera de dire à tous ceux à qui vous en ferez part, et au public, si vous le jugez à propos, quelles ont été nos conventions; que surtout on n'aille pas s'imaginer que ce soit ici une de ces productions épistolaires, concertées et apprêtées sous un titre fictif, pour faire excuser comme négligences du genre les fautes de l'auteur. A cet égard, j'ai assez lieu, dirai-je, d'espérer ou de craindre que l'on ne révoquera point en doute la réalité de notre correspondance.

Que dis-je, cependant! Notre correspondance, à proprement parler, ne commencera, sur ces matières, que dans les réponses dont j'attendrai de vous la faveur à Paris. Jusqu'ici j'ai été seul dans ce commerce. Ce que votre amitié voudra bien me faire par-

venir de remarques et d'observations critiques, pourra bien me décider à redonner une autre forme au sujet dont je ne vous ai envoyé que de légers essais. Mais j'ai besoin, ou de votre censure, ou de votre encouragement, soit pour recommencer, soit pour continuer. Combien d'objets n'ai-je pas omis parmi les nombreux monumens de l'art des Grecs, renfermés dans la collection du *Britisch-Museum*.

Je vous ai en effet à peine dit un mot de cette frise du temple de Phigalie, si distante, à mon gré, de celle du Parthénon, et toutefois si curieuse, si instructive, et dont la comparaison avec d'autres semblables peut fournir à la critique du goût et à l'histoire de l'art les plus utiles renseignemens; ouvrage, je le présume, composé par un homme plus habile que celui ou ceux qui l'ont exécuté. Ce n'étoit pas, vous le savez, une chose rare dans l'antiquité, que l'un inventât et que l'autre exécutât. Ainsi, c'étoit volontiers sur les dessins de Parrhasius que le célèbre toreuticien Mys faisoit ses ou-

vrages, et ce fut sous la dictée du peintre qu'il avoit exécuté les bas-reliefs de la Minerve Poliade de l'Acropole d'Athènes. Pourquoi n'en eût-il pas été ainsi pour la frise de Phigalie? Car l'invention, la hardiesse des figures et de leurs mouvemens, tout y annonce un génie élevé; ce dont on peut se convaincre par les dessins qui en ont été gravés.

Ceci rappelle un grand nombre d'ouvrages antiques de bas-reliefs, qu'il vaut souvent mieux voir en dessin qu'en réalité, et dont les traits, copiés par le graveur, promettent un mérite que l'exécution du marbre dément. C'est que, sans aucun doute, la plupart de ces morceaux furent, n'importe à quelle époque, improvisés et de pratique, en marbre, d'après de fort belles intentions dessinées, ou des traditions d'excellens ouvrages; mais le sculpteur fut un copiste ignorant.

Ce qu'on peut affirmer de ce grand nombre de morceaux de sculpture abâtardie ou dégénérée, ce qu'on peut soupçonner de la

frise de Phigalie, il est impossible de le dire ni de le présumer des sculptures en bas-relief du temple de Thésée à Athènes, dont la collection britannique contient plusieurs fragmens.

Cette sculpture est, à la vérité, dans la proportion de son temple, d'une assez petite dimension, et par cela même elle offrit quelque facilité de plus à l'artiste d'y pratiquer le genre de mérite qu'on y admire. Voici, selon moi, en quoi il consiste; c'est que, entre la pensée et l'exécution de ces compositions, il règne une intimité si parfaite, qu'on diroit que l'ouvrage auroit été imaginé et créé tout à la fois, sous l'action du ciseau qui lui donna la forme. Il n'y a pas moyen de croire qu'il ait été exécuté sans modèle ou dessin préalable. Car une esquisse en sculpture, lorsque cette esquisse est de marbre, ne sauroit être assimilée pour l'exécution à une esquisse peinte. On ne cherche point sur le marbre, comme sur la toile. Il faut avoir trouvé d'avance, et arrêté ce qu'on veut écrire sur la matière. Mais lors-

que c'est celui qui a imaginé, qui exécute ensuite avec toute liberté, en marbre, une esquisse arrêtée en modèle ou dessin, le travail définitif peut acquérir cette facilité, cette apparence d'inspiration, qui donne au travail du marbre le charme d'une esquisse.

Une esquisse est un ouvrage où l'artiste montre au connoisseur, non qu'il n'a pas pu, mais qu'il n'a pas voulu en faire davantage, afin de lui laisser le plaisir de rachever en idée ce qui manque. L'antiquité abonde en morceaux de bas-reliefs ainsi traités; et, à vrai dire, on n'en trouve de semblables que chez elle, parce que ce genre de travail demande une prodigieuse habitude de tailler le marbre, et en se jouant, si l'on peut dire, habitude que les modernes n'ont guère pu contracter.

Je ne pense pas qu'il y ait d'ouvrage où cette manière de traiter le marbre en manière d'esquisse, présente un sentiment plus juste, plus vif, plus fin, plus délicat, que dans la frise du temple de Thésée. Je ne pense pas non plus qu'il y ait de sculptures

dont les compositions soient plus naïves, plus vraies, plus expressives, et dont l'étude soit plus propre à inspirer l'union si rare de l'opération de l'esprit, et du mécanisme de l'outil.

Mais à quoi pensai-je, de vous entretenir de ces sujets, n'ayant pas même le temps de vous esquisser ma pensée? Trop heureux si vous vouliez la rachever !

Je n'ai voulu vous toucher ce peu de mots, je ne voudrois aussi vous rappeler tout ce qu'il y a de richesses, dont je ne vous ai rien dit, dans la collection du *Britisch-Museum*, que pour vous donner à entendre ce que je pense et ce qu'on doit penser d'une collection qui, renfermant le plus grand nombre de morceaux originaux de la sculpture des plus beaux temps de la Grèce, devra dorénavant se placer en tête de tous les recueils où la science et l'histoire de l'art iront chercher des modèles classiques et des matériaux authentiques.

FIN.

